

Joachim E. Berendt

EL JAZZ

De Nueva Orleáns al Jazz Rock

COLECCIÓN POPULAR

EL JAZZ

Traducción de

JAS REUTER y JUAN JOSÉ UTRILLA

JOACHIM E. BERENDT

EL JAZZ

De Nueva Orleáns al Jazz Rock



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO-ARGENTINA-BRASIL-COLOMBIA-CHILE-ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA-PERÚ-VENEZUELA

Primera edición en alemán,	1959
Primera edición en español (FCE, México),	1962
Primera reimpresión (FCE, Colombia),	1994

Título original.
Das neue Jazzbuch Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik

Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock

Das grosse Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock

ISBN 958-38-0003-1

Impreso en Colombia

Hay que amar para poder tocar.

LOUIS ARMSTRONG

La idea consiste en extender la tradición.

ANTHONY DAVIS

Hay algo en la música que es más que melodía y mucho más que armonía: música.

GIUSEPPE VERDI

PRÓLOGO

I

Así ha sido desde hace veintitrés años: lo que desean los editores es una edición revisada de *El libro del jazz,* pero con lo que terminamos es, básicamente, un libro nuevo. Con cada nueva edición, hemos visto que no basta añadir los nombres de quienes han entrado en escena. Nuestra comprensión de los estilos pasados —de lo que suele llamarse raíces y tradición, que se han vuelto más importantes que nunca— ha profundizado y se ha modificado. Ante todo, no sólo se trata de poner un libro al día: no menos importante es presentar un libro mejor... o al menos, tratar de hacerlo.

Desde 1953, al publicarse la primera edición de *El libro del jazz,* se han hecho nueve ediciones revisadas; en Europa, los Estados Unidos, el Japón y la América Latina. En el proceso, las dimensiones del libro han aumentado, de 293 páginas (en 1953) a casi 450 páginas en un formato mayor.

Por ello creo que no es excesivo afirmar que casi treinta años de historia del jazz han dejado su huella en este libro. Cada edición fue escrita en contacto directo con los estilos predominantes de su época; y pienso que este contacto aún puede sentirse hoy. En los capítulos acerca del bebop de los cuarentas, del cool jazz de los cincuentas o del free jazz de los sesentas, aún puede decirse qué fue escrito en qué década particular, bajo el efecto de un estilo recién desarrollado.

Por otra parte, siempre que esta repercusión pareció volverse inconsciente, donde fue necesaria más distancia, yo he reescrito pasajes enteros y añadido otros nuevos.

Algunos lectores me han pedido poner en claro lo que he añadido en esta edición. Completamente nuevos son los siguientes capítulos y pasajes: 1970, 1980, Visión, John McLaughlin, instrumentos de percusión; casi totalmente reescritos fueron los capítulos sobre los instrumentos de teclado, el violín e instrumentos misceláneos; por último, entre una mitad y una tercera parte de todos los capítulos instrumentales, así como las secciones sobre vocalistas, big bands y combos.

Por lo demás, hay cambios, revisiones, expansiones o reducciones en cada sección y en cada capítulo: en realidad, casi en cada página. Sólo quedaron intactas cuarenta y cinco páginas de la edición de 1975.

II

El jazz, como dice Eric Dolphy, es "música humana". También Duke Ellington habló a menudo de "humanidad" al tratar de música negra. Y JoAnne Brackeen ha dicho que jazz significa "hacer espiritual a la humanidad". Seré feliz si algo de ello puede sentirse en las páginas de este libro. Las semblanzas que forman la sección "Los músicos del jazz" fueron escritas básicamente con este objetivo en mente: un músico destacado por cada estilo o cada década, respectivamente (aunque no pude seguir este principio con total coherencia académica). En forma deliberada he dejado "sencillos" los retratos de estos músicos. Algunos lectores han considerado que esto contrasta con las otras sec-

ciones del libro. Este contraste no es accidental: las semblanzas también pretenden ser un posible punto de entrada en el libro y su tema. El lector avezado deberá considerar que este libro también pretende hacer las veces de presentación; sus primeras ediciones han abierto a muchas personas las puertas del jazz y también a libros más especializados y detallados sobre el tema. Si el lector considera estos capítulos demasiado "sencillos" para sus intereses, puede saltárselos. Por cierto, la verdadera humanidad *es* "sencilla", por mucho que me contradigan los miembros enajenados de nuestras modernas sociedades industriales.

Muchos lectores de nuestras ediciones anteriores han considerado que las secciones y capítulos de este libro no necesariamente tienen que leerse en orden de aparición. Se puede comenzar por "Los elementos del jazz" o al final mismo, con la definición de jazz. Si el lector es aficionado al jazz cantado, ¿por qué no empieza por los capítulos que tratan de los vocalistas del jazz? Y si toca un instrumento, puede empezar leyendo el capítulo acerca de él. Si al leer "a lo largo de los capítulos" encuentra difíciles algunos términos técnicos, podrá hallar su explicación con ayuda del índice.

En el cuerpo de este libro se han incluido muy pocas referencias a discos, porque hay una excesiva fluctuación en el mercado de discos. Por ello, hemos puesto al final una discografía, compilada de acuerdo con el principio siguiente: todo músico de cierta importancia mencionado en el libro estará representado al menos con un disco, mientras que los grandes músicos del jazz aparecen con sus álbumes más importantes, hasta donde se les puede conseguir.

Mayores detalles sobre los principios guías de este libro aparecen en la "Posdata", que recomendamos a

quienes realmente deseen *trabajar* con él (así como a los críticos y escritores sobre jazz). También es allí donde expreso mi gratitud a quienes me han ayudado: críticos, traductores, colegas... y, ante todo, los músicos.

III

No puedo decir que estoy libre de errores. Tampoco puedo esperar que mis interpretaciones personales sean aceptadas por todos. Ningún crítico musical puede ser tan presuntuoso como para creer que establece juicios "finales". Pero este libro, con sus muchas ediciones, ha servido a tantos lectores que considero un deber y un desafío seguir adelante con mi trabajo, aun cuando después de la última edición dije "¡Nunca más!"

J. E. B.

Baden-Baden, enero de 1982

I. LOS ESTILOS DEL JAZZ

El jazz ha sido siempre asunto de una minoría. Aun en la época del Swing, en los treintas, fueron pocos los que reconocieron el valor del jazz de los músicos creativos negros, excepto por unos pocos discos. Sin embargo, quien se interesa en el jazz y lo defiende, obra en favor de una mayoría. Porque el jazz nutre a la música popular de nuestro siglo. Porque toda la música que oímos en las series de la televisión y en los altavoces de los elevadores en las grandes urbes, en los recibidores de los hoteles, en los hits musicales del día y en las películas, la música que bailamos, desde el charleston hasta el rock, el funk y el disco, todos los sonidos que nos rodean en la música de consumo de nuestra época se originan en el jazz (porque el beat llegó a la música occidental a través del jazz).

Quien se aficiona al jazz eleva, con esa actitud, el nivel de "los sonidos que nos rodean", el nivel musical, lo que significa —puesto que de otra manera no tendría sentido hablar de nivel musical— el nivel espiritual, intelectual y humano, el nivel de la conciencia. Pero como los sonidos que nos rodean en este tiempo, en el que no despega ningún avión y no se vende ningún detergente sin "sounds" musicales, influyen directamente en nuestra forma de vivir y en nuestro estilo de vida, quien se interesa por el jazz y se preocupa por él lleva algo de la energía, del calor y de la intensidad del jazz a nuestras vidas.

Por ser esto así existe una relación directa y com-

probable en todos sus detalles entre las diferentes clases, formas y estilos del jazz, por un lado, y los periodos y etapas en que fueron creados, por el otro.

Si me preguntaran qué es lo que —aparte de su valor musical— me parece lo más importante en la música de jazz, contestaría: su desarrollo estilístico. Se ha llevado a cabo con la lógica, la necesidad y la cohesión que desde siempre han caracterizado el desarrollo de un arte auténtico. De aquí que su evolución sea un todo; quien extraiga uno de sus miembros y lo declare como el único válido o, por el contrario, como un desarrollo defectuoso, destruirá el todo. Pondrá en peligro aquella unidad de una evolución recta de gran aliento sin la que puede hablarse, en todo caso, de modas, pero nunca de estilos.

Estamos plenamente convencidos de que los estilos del jazz son estilos verdaderos: se encuentran en la evolución del jazz en la misma posición que ocupan en la música europea de concierto, por ejemplo el barroco y el clasicismo, el romanticismo y el impresionismo; es decir, responden a su época.

Permítaseme sugerir una manera de obtener una impresión de la riqueza y envergadura de los distintos estilos del jazz: después de leer acerca de los primeros estilos, ragtime y Nueva Orleáns, sáltese el lector unos cuantos capítulos, hasta llegar al que trata del free jazz, escuchando asimismo algunos de los discos característicos (que son fáciles de encontrar con ayuda de la discografía, al final del libro). ¿Qué otra forma de arte ha desarrollado estilos tan contrastantes, y a la vez tan claramente interrelacionados, dentro de un periodo de sólo cincuenta años?

Es importante tener conciencia del carácter fluido, como de una corriente, de la historia del jazz. Cierta-

mente no es coincidencia que la palabra "corriente" haya sido empleada una y otra vez por los críticos y músicos de jazz en relación con diversos estilos: de manera interesante, como "corriente principal" primero para el jazz Swing, después para la tendencia principal del jazz de hoy, o como en una "tercera corriente". Hay una poderosa corriente que fluye desde Nueva Orleáns, hasta llegar a nuestra música contemporánea. Aun los rompimientos o revoluciones que vemos en su historia, como el surgimiento del bebop o, después, del free jazz, en retrospectiva parecen desarrollos orgánicos, y aun inevitables. La corriente puede fluir sobre cataratas o formar remolinos o rápidos de cuando en cuando... pero sigue fluyendo... y es siempre la misma corriente.

Muchos grandes músicos de jazz han sentido la relación entre el estilo que tocan y la época en que viven. La alegría libre de toda preocupación del Dixieland corresponde al periodo previo a la primera Guerra Mundial. En el estilo de Chicago se percibe la intranquilidad de los *roaring twenties*. El estilo de swing materializa la seguridad y la estandarización en masa de la vida poco antes de la segunda Guerra Mundial y, en palabras de Marshall Stearns, el "Love of bigness", el enamoramiento de las dimensiones grandes y cada vez mayores, tan típicamente norteamericano y en el fondo muy humano. El bebop capta el intranquilo nerviosismo de los años cuarentas. El cool jazz expresa buena parte de la resignación de los seres humanos que viven bien, pero que saben que ya se produce la bomba H.

El hard bop está lleno de protesta, una protesta que de inmediato se convirtió en conformismo por la moda de la música funk y soul, conduciendo a la manifestación de la protesta, libre de compromisos, fre-

cuentemente violenta del free jazz y finalizando en el jazz de los años setentas, en que se inicia una nueva fase de consolidación, no en el sentido de resignación, sino más bien con la sabiduría dolorosamente adquirida que quiere alcanzar lo posible sin caos y sin autolaceración... Y lo que aquí decimos de un modo tan generalizado y simplificado es aún más válido respecto a los muchos y distintos estilos personales de los músicos y los grupos de músicos.

Muchos músicos de jazz han considerado por eso con escepticismo la reconstrucción de estilos de jazz del pasado. Saben que la historización contradice al espíritu del jazz; el jazz vive y muere con su vitalidad. Lo que está vivo cambia. Cuando la música de Count Basie tuvo un éxito mundial por los años cincuentas, se le pidió a Lester Young —el solista más destacado de la vieja orquesta de Basie— tocar en un grupo de músicos que habían pertenecido a esta orquesta y reconstruir el estilo de los años treintas para un álbum de discos. "No puedo hacerlo —dijo Lester—. Yo ya no toco así. Toco de otra manera; vivo de otra manera. Ahora es más tarde; aquello era entonces. Nosotros cambiamos, nos movemos." Obviamente, esto también puede decirse de las reconstrucciones contemporáneas de los estilos históricos del jazz.

Alrededor de 1890: Ragtime

El jazz surgió en Nueva Orleáns. Esto es ya casi un lugar común, con todo lo que hay de cierto y de falso en los lugares comunes. Lo cierto es que Nueva Orleáns ha sido la ciudad más importante en el surgimiento del jazz. Falso es que haya sido la única ciudad. El jazz,

como música de un continente, de un siglo, de una civilización, estaba demasiado en el aire por entonces como para que hubiese sido producto patentado de una sola ciudad. Independientemente de Nueva Orleáns se produjeron estilos parecidos en Memphis y en Kansas City, en Dallas y en San Luis y en otras muchas ciudades del sur y del medio oeste de los Estados Unidos. Y esto mismo ya es una característica de un estilo auténtico: que diferentes personas y en diferentes lugares lleguen a los mismos o parecidos resultados artísticos independientemente las unas de las otras.

Se ha señalado al estilo de Nueva Orleáns como el primer estilo de la música de jazz. Pero antes de producirse el estilo de Nueva Orleáns existía ya el ragtime. La capital del rag no fue Nueva Orleáns, sino Sedalia, al sur del estado de Missouri. Llegó a tener importancia debido a que Scott Joplin se estableció allí. Joplin —nacido en 1868 en Texas— es el compositor y pianista dirigente del ragtime. Con esto se ha dicho ya lo decisivo sobre el rag. Es una música compuesta y pianística. Como es música compuesta, le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Mas en vista de que contiene el elemento de *swing* —al menos en un sentido rudimentario—, es ya costumbre incluirlo dentro del jazz. Además, junto a la interpretación de rags compuestos, se comenzó pronto a utilizar melodías en ragtime como temas para improvisaciones jazzísticas.

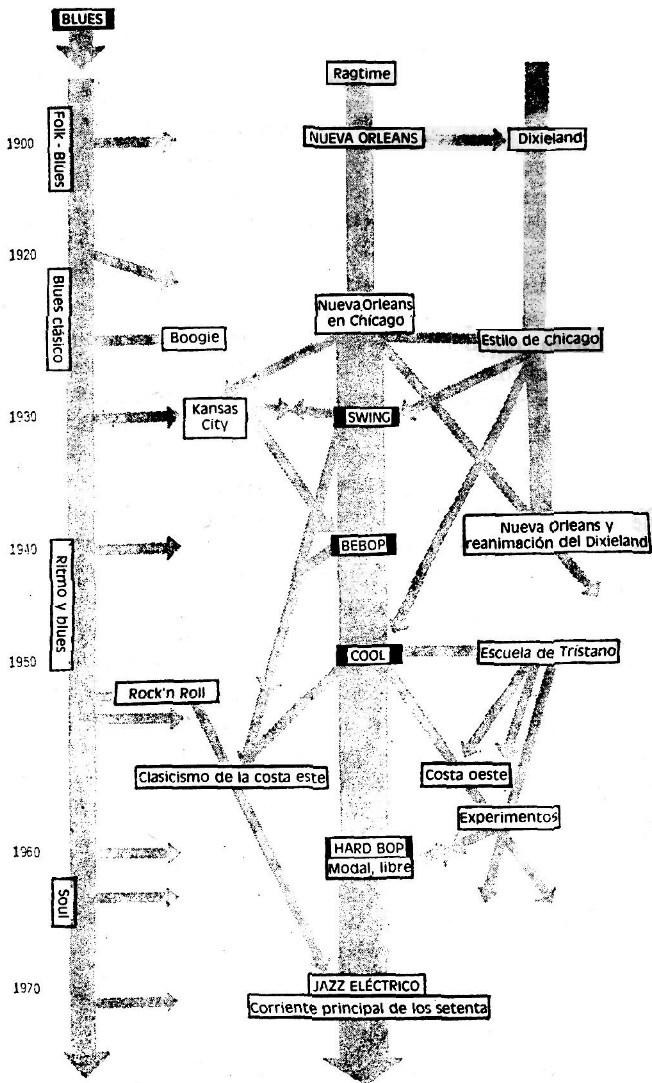
El ragtime se compone a la manera de la música de piano del siglo pasado. A veces tiene la forma de trío del minueto clásico; otras, consta de diversas unidades formales como, por ejemplo, los valses de Johann Strauss. También pianísticamente corresponde a la música de piano del siglo XIX; contiene todo lo que era

importante entonces: de Chopin y ante todo Liszt hasta la marcha y la polca, pero todo esto con una concepción rítmica y con el estilo intensificado de los negros. La impresión que causaba el ragtime en aquel entonces la da su nombre: ragtime = *ragged time* = tiempo despedazado.

Para florecer, el ragtime encontró un campo muy propicio en los campamentos de los trabajadores que trazaban las grandes vías ferrocarrileras a través del continente norteamericano. Era tocado en todas partes, en Sedalia y Kansas City, San Luis y Texas, la patria chica de Joplin. Los compositores de ragtime reproducían sus rags en los rollos de los pianos mecánicos, y estos rollos se distribuyeron por miles de ejemplares. Esto ocurrió mucho antes de la época del disco fonográfico, por lo que hasta hace poco no se sabía gran cosa sobre este asunto. Apenas en los años cincuentas se descubrió una serie de rollos, más o menos casualmente, en parte en tiendas de antigüedades, y se publicaron en discos.

Aparte de Scott Joplin, hubo gran cantidad de otros pianistas de ragtime: Tom Turpin, dueño de un bar de St. Louis; James Scott, organista de un teatro en Kansas City; Charles L. Johnson, Louis Chauvin, y Eubie Blake. Setenta años después, Blake —de noventa años— hizo un espectacular retorno en el gran Festival Newport-Nueva York en 1973; a finales de los setentas, hasta tuvo su propio *show* en Broadway. Blake ha hecho que, una vez más, miles de jóvenes tengan conciencia del rag.

También algunos blancos se encontraban entre los grandes pianistas del ragtime de principios del siglo, y es notable que ni siquiera los peritos fueran capaces de descubrir una diferencia entre los pianistas blancos



El desarrollo del jazz (con el blues como médula espinal).

y los negros. El ragtime está, según Orrin Keepnews, "on the cool side", es decir, del lado "fresco" * del jazz.

Scott Joplin era un maestro en ocurrencias auténticamente melódicas. Poseyó increíble fertilidad, y sus más de seiscientos rags incluyen melodías como "Maple Leaf Rag" y "The Entertainer" (que se volvió inmensamente popular en 1973, casi sesenta años después de la muerte de Joplin, gracias a la película "El golpe"). En Joplin, como en general en el ragtime, había muchos elementos de la antigua tradición musical europea que se unían al sentido rítmico de los negros. Respecto al ragtime, puede decirse, más que de cualquiera otra forma de jazz: es "música blanca tocada a la negra". No sólo por la disposición formal de sus composiciones de rag podemos ver hasta qué punto Joplin se encontraba a sus anchas en la tradición musical europea, sino también por el hecho de que compuso dos óperas.

Uno de los primeros músicos que se separaron de la interpretación del ragtime regulada por lo que toca a la composición, y que procedieron con mayor libertad y más en el sentido del jazz con el material melódico, fue Jelly Roll Morton en Nueva Orleáns. Es uno de los músicos importantes con los que comenzó la tradición de Nueva Orleáns. "Yo inventé el jazz en 1902" es una afirmación suya, y en sus tarjetas de visita se designaba a sí mismo como "creador del ragtime". Ambas declaraciones son hiperbólicas, pero Morton es importante como el primer pianista conocido

* "Cool" es un término jazzístico intraducible. Literalmente significa "fresco", pero da a entender cierta superioridad y refinamiento que han caracterizado el jazz de algunas épocas, sobre todo el de los años cincuentas. No se opone, como corrientemente se cree, a la palabra "hot" (= "caliente"), que designa más bien una manera de tocar. [T.]

de jazz que hizo improvisaciones sobre temas, casi todos suyos, que eran rags o derivados de la música de ragtime.

El hecho decisivo para el jazz, de que la personalidad del músico que lo toca es más importante que la del material entregado por el compositor, puede observarse por primera vez con toda claridad en Jelly Roll Morton.

Jelly Roll llevó la tradición del ragtime al Chicago de los *roaring twenties* y hasta California. Otros pianistas —James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith y el Fats Waller de la primera época— mantuvieron vivo el ragtime, o al menos su tradición, en el Nueva York de los veintes. Apenas si había entonces un pianista de jazz —haciendo abstracción de los músicos del boogie-woogie— que no haya provenido de alguna manera del ragtime. Y hasta algunos pianistas del boogie-woogie (de quienes hablaremos más adelante) utilizaban temas del ragtime o elementos de rag.

El cambio de siglo: Nueva Orleáns

A principios del siglo, Nueva Orleáns era un hervidero de pueblos y razas. La ciudad había estado bajo el dominio español y francés antes de que ella y el territorio de Louisiana fuesen comprados por los Estados Unidos. Franceses y españoles, más tarde ingleses e italianos, y finalmente alemanes y eslavos, se enfrentaron a los descendientes de los innumerables esclavos negros llevados de África. Entre estos mismos había considerables diferencias nacionales y lingüísticas, que correspondían más o menos a las diferencias entre los blancos de España y los de Inglaterra.

Todos los inmigrantes, voluntarios e involuntarios, amaban por lo pronto su propia música, amaban lo que querían mantener vivo como sonidos de su patria. Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folklórica y de ballet francesa, se marchaba al son de bandas militares que seguían los modelos prusiano o francés. En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* —los gritos cantados de los negros—, sus bailes y sus ritmos. Hasta bien entrados los años ochentas del siglo XIX se reunían regularmente en el Congo-Square de Nueva Orleáns para efectuar sus ritos vudú, culto que se remontaba a viejas tradiciones africanas casi olvidadas. Y al nuevo dios de los cristianos le cantaban casi de manera semejante que a los buenos y a los malos espíritus de su antigua patria africana. La vieja Nueva Orleáns debió de ser una ciudad increíblemente musical. Sabemos de cerca de treinta orquestas de la primera década de este siglo. Para apreciar lo que esto significa, hay que recordar que la Ciudad del Delta tenía poco más de doscientos mil habitantes. Y en una ciudad de tales dimensiones, había treinta orquestas, tocando una nueva y vital clase de música.

La Nueva Orleáns de aquella época adquirió con todo esto un ambiente tal que para los viajeros de todos los continentes se convirtió en el símbolo de un romanticismo extrañamente exótico. Nueva Orleáns fue una especie de punto de cristalización, incluso para la música que se producía fuera de ella, en el campo: por ejemplo, para las *work songs* que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo; o los *spirituals,* que hacían sonar durante las ceremonias

religiosas para las que se reunían al aire libre; o los viejos y "primitivos" blues folklóricos: todo esto quedó conjugado en las formas de creación del jazz.

El compositor de blues William Christopher Handy cuenta que en Memphis se hacía una música alrededor de 1905 que apenas se distinguía de la música que por esos mismos años se tocaba en Nueva Orleáns. "Pero fue en 1917 cuando por primera vez nos enteramos de que también existía en Nueva Orleáns esta clase de música —dice Handy—. Cualquier *band* de circo tocaba así." Toda la región pluvial del Mississippi bullía con los novedosos sonidos que surgieron entonces independientemente unos de otros. "El río y la ciudad tuvieron la misma importancia para el jazz."

Pueden aducirse cuatro razones que explican el hecho de que Nueva Orleáns adquiriera uña importancia especial a pesar de lo dicho arriba (hasta los años treintas, cerca de 50% de todos los músicos de jazz, al menos de los principales, tuvieron allí su cuna):

1) la antigua cultura urbana franco-hipánica de la Ciudad del Delta;

2) las tensiones y diferencias que se produjeron por la circunstancia de que en Nueva Orleáns —como veremos más adelante— se hallaban frente a frente dos poblaciones negras muy distintas entre sí;

3) la rica vida musical de la ciudad en lo que se refiere a la música de arte y de diversión europea, a la que se enfrentaban constantemente los negros; y

4) el hecho de que todos estos elementos disímiles fueran reunidos en Storyville, el barrio de diversiones de la ciudad, con sus innumerables "establecimientos" de toda clase, sin prejuicios y sin diferenciaciones de rango alguno.

Las dos poblaciones negras existentes en Nueva Orleáns eran la "criolla" y la "americana"; desde luego, no se duda de que los negros "criollos" fueran tan americanos, en sentido geográfico, como los "americanos", incluso que lo fueran todavía más que éstos. Los criollos de Louisiana provienen de la antigua mezcla cultural franco-colonial. No son, como los demás negros, descendientes de los esclavos liberados a fines de la guerra civil del norte contra el sur. Sus antecesores fueron libres mucho antes: los declararon libres los ricos agricultores y comerciantes franceses con motivo de méritos especiales.

Estos negros criollos habían hecho suya la cultura francesa. Muchos de ellos eran comerciantes acomodados. Su lengua no era el inglés sino el "criollo", un francés bastardo. Sus nombres eran franceses: Alphonse Picou, Sidney Bechet, Barney Bigard, Albert Nicholas, Buddy Petit, Freddie Keppard, Papa y Louis deLisle Nelson, Kid Ory, etc. Se consideraba un honor pertenecer al grupo de negros criollos. Jelly Roll Morton emplea mucho espacio en su autobiografía para dejar completamente claro que él no es un negro "americano", sino un "criollo", y que en realidad se llamaba Ferdinand Joseph La Menthe.

Frente a ellos, los negros "americanos" son más "africanos". Sus amos eran de procedencia anglosajona, y no se había producido la unión, acostumbrada en las regiones de colonización franco-hispánica, de los círculos sociales negros y europeos. Los negros "americanos" representaban al proletariado negro sin recursos de Nueva Orleáns, y los negros "criollos" veían a los "americanos" con la conciencia de clase, de casta y social que tienen todas las razas de color "por entonces con mayores prejuicios todavía que los que

tenían los blancos respecto a los negros en su totalidad", según palabras del guitarrista Johnny St. Cyr.

Hay, pues, en Nueva Orleáns dos grupos enteramente distintos de músicos, y esta diferencia se refleja en la música. El grupo criollo es el más cultivado, el más americano, el más vital. El clarinete, de gran tradición en Francia, se convirtió en el instrumento principal del grupo criollo. La antigua tradición francesa de los instrumentos de viento se ha mantenido viva, de este modo, hasta el estilo de los clarinetistas de Swing de los años treintas que tanto éxito tuvieron. En realidad, Eric Dolphy fue el primero en renunciar totalmente a ella, hacia el final de los años cincuentas.

En Nueva Orleáns misma es difícil sobrevalorar la influencia franco-criolla. Casi todo lo que le daba a Nueva Orleáns ese ambiente fascinador, sin el que no puede imaginarse la vida jazzística de la ciudad, proviene de Francia, por ejemplo el famoso carnaval, el "Mardi Gras", que se ha convertido en la expresión de la bulliciosa vitalidad de esta ciudad. También los *funerals,* o sea los sepelios durante los cuales los músicos de jazz acompañaban a los muertos hasta el cementerio tocando música triste, y volviendo de éste con música alegre, son una costumbre francesa. Todavía subsisten estos "funerals" en regiones rurales del sur de Francia, mientras que en Nueva Orleáns sólo se practican en casos excepcionales.

El estilo de Nueva Orleáns se formó en esta combinación de los diversos grupos raciales y musicales en esta ciudad, combinación que se efectuó casi automáticamente en el asfalto social —ya liso por los valses bailados en él— de las diversiones de Storyville. Se caracteriza por tres líneas melódicas que en general son tocadas por una corneta (o trompeta), un trombón y

un clarinete. La dirección está a cargo del brillante sonido de la corneta, de la cual se destaca con mucho efecto el sonido pesado y poderoso del trombón. También el clarinete teje alrededor de estos dos instrumentos sus múltiples hilos melódicos. Frente a estos tres instrumentos melódicos se encuentra el grupo de los instrumentos rítmicos: el contrabajo o la tuba, las percusiones o batería, el banjo o la guitarra, a veces también el piano.

El ritmo original de Nueva Orleáns se halla todavía muy cerca del ritmo de la marcha europea. Todavía no existe en él el peculiar efecto "flotante" del ritmo de jazz, que se debe a que en cada compás, si bien el 1 y el 3 siguen siendo las partes "fuertes", se acentúan sin embargo el 2 y el 4. Los acentos se encuentran, igual que en la música de marcha, en el 1 y en el 3.

Pero en otros aspectos estas antiguas *bands* de Nueva Orleáns se parecían a las orquestas y a las bandas de circo de alrededor de 1900. La instrumentación y su función social las remontan directamente a ellas.

En la música de Nueva Orleáns se da por primera vez la interpretación "hot". "Hot" quiere decir "caliente", y es característico para este estilo un calor en la expresión llevado a su extremo. La formación de sonidos, la articulación, la entonación, el *vibrato,* los *attaca* tienen gran importancia. Se "toca" el instrumento más de lo que se "habla" en él. Se expresa lo que se siente y lo que es distinto de aquello que siente cualquier otro.

1910: Dixieland

En Nueva Orleáns, el jazz no era un privilegio exclusivo de los negros. Desde el comienzo parecen haber

existido también *bands* de blancos. Desde 1891, "Papa" Jack Laine tenía *bands* en Nueva Orleáns. Se le considera el "padre del jazz blanco". Las *bands* iban por las calles de Nueva Orleáns en carretas, las llamadas "band-waggons", o marchaban a través de la ciudad. Cuando se encontraban dos conjuntos se improvisaba un *contest* o una *battle:* es decir, una competencia. Muchas veces también tocaban *bands* blancas y negras unas contra otras, y cuando era "Papa" Laine el jefe de la *band* blanca, ocurría a menudo que la *band* negra era vencida.

Desde muy temprano se formó un estilo especial de los blancos de Nueva Orleáns: menos expresivo, pero con mayores recursos técnicos. Las melodías eran más pulidas, las armonías más "limpias". La formación del sonido no era tan primitiva; pasaron a segundo término los *glissandi,* el *vibrato* expresivo, los sonidos arrastrados, y cuando se empleaba todo esto adquiría siempre un poco el acento de lo consciente, de que era así pero podía ser también de otra manera, con lo que se acercaba más a la broma excéntrica, mientras que en las *bands* negras la necesidad respaldaba tanto el entusiasmo y alegría vital como el ambiente cargado de los blues...

Las primeras orquestas blancas de jazz que tuvieron éxito provienen de "Papa" Jack Laine, y fueron sin duda orquestas blancas las que obtuvieron los primeros éxitos para el jazz. Ante todo, la Original Dixieland Jazz Band y los New Orleans Rhythm Kings. La ODJB, como llegó a abreviarse, con su estilo decidido de improvisación colectiva, en la que apenas si hay solistas, ha dado a conocer muchas de las primeras piezas de éxito de jazz, como "Dixie Jazz Band One Step" y "Tiger Rag", grabadas en 1917, o "At the Jazz Band

Ball", grabada en 1919. Los New Orleans Rhythm Kings, con sus dos destacados solistas, el trombonista George Brunies y el clarinetista Leon Rappolo, dieron ya mayor lugar a la improvisación de los solistas. Hicieron sus primeras grabaciones en el año de 1922 y fueron una de las orquestas estrellas de los años veintes.

En 1917, la ODJB tocó con éxito increíble en el restaurante de Reisenweber en el Columbus Circle de Nueva York. Con esto se dio a conocer a un público más amplio la palabra "jazz", escrita entonces la mayoría de las veces "jass". Tom Brown, jefe de otra *band* blanca, afirma que esta palabra la empleó él por primera vez, cuando tocó en Chicago en 1915. Pero ya en 1913 se relaciona esta palabra musicalmente en un diario de San Francisco. Antes se usaba la palabra "jass", y todavía anteriormente "jasm" y "gism", como expresión dialectal para la velocidad y la energía en deporte y juego, a veces también haciendo alusión a fenómenos sexuales.

Ya es usual designar la manera de tocar jazz de los blancos como "Dixieland Jazz" para limitarla del jazz de Nueva Orleáns propiamente dicho. No obstante, los límites siguen siendo fluctuantes, sobre todo en años posteriores, en que músicos negros tocaban en *bands* blancas o músicos blancos en *bands* negras, por lo que ni con la mejor voluntad puede decirse si una *band* hace jazz de Dixieland o jazz de Nueva Orleáns.

Con el ragtime, el jazz de Nueva Orleáns y el jazz de Dixieland comienza la historia de la música de jazz. Lo anterior a ésta pertenece —según dice Marshall Stearns— a la "prehistoria" del jazz. El jazz no pertenece al África, donde era desconocido en tiempos de su surgimiento, y donde hoy mismo se le entiende bien poco.

La frase más citada respecto a todos estos problemas procede de Barry Ulanov: "Hay más sonido de jazz en los violines gitanos del centro de Europa que en todo un conjunto de tambores africanos", a lo que añade Leonard Feather que los comienzos del jazz tenían, en su construcción melódica y armónica, mayor parecido con las populares melodías norteamericanas de mediados del siglo pasado, como, digamos, "Arkansas Traveler" o "Turkey in the Straw", que con cualquier música africana que haya llegado a conocerse hasta ahora. Cuando el baterista Art Blakey regresó de un viaje a África, donde estudió la música negra, dijo: "No es posible mezclar lo que proviene de la cultura africana con lo que salió de nuestra cultura." (Volveremos a este problema repetidas veces en el curso de este libro.)

El jazz surgió del encuentro entre "negro" y "blanco"; se produjo, pues, en el lugar en que este encuentro fue más intenso: en el sur de los Estados Unidos. Hasta hoy solamente puede imaginarse este encuentro. Pierde los cimientos de su existencia, si debido a la situación racial de los Estados Unidos se acentúa demasiado el elemento blanco, o si, por el contrario, especialmente en los círculos intelectuales y de *fans,* con su frecuente resentimiento racial, se acentúa demasiado el elemento negro.

En la reunión de las razas, tan importante para el surgimiento y el desarrollo del jazz, se halla el símbolo de la "reunión" a secas, que caracteriza al jazz en su naturaleza musical nacional e internacional, social y sociológica, política, expresiva y estética, ética y etnológica.

1920: Chicago

Hemos elegido la división del desarrollo del jazz en decenios ante todo por la claridad. Ciertamente, el ragtime y el estilo de Nueva Orleáns tuvieron su mayor vitalidad a principios de nuestro siglo, pero ambos tipos de jazz siguieron tocándose. Por otra parte, lo decisivo no está en la duración de un estilo, sino en el momento en que se produce y en cuándo desarrolló su mayor vitalidad y potencia musical. Desde este punto de vista, puede decirse que de hecho se ha formado un nuevo estilo cada diez años, y casi siempre a comienzos de cada decenio.

Lo esencial de los años veintes se puede resumir en tres puntos: la gran época de los músicos de Nueva Orleáns en Chicago, el blues clásico y el estilo de Chicago.

Se suele relacionar la evolución del jazz de Nueva Orleáns en Chicago con la intervención de los Estados Unidos en la primera Guerra Mundial. Esta relación parece algo dudosa, pero es posible que, al lado de otros factores, desempeñase cierto papel. Nueva Orleáns se convirtió en esos días en puerto de guerra, y el secretario de Marina consideró que la vida disipada de Storyville constituía un grave peligro para la moral de sus tropas. Storyville fue clausurado por un decreto oficial. Este decreto no solamente dejó sin trabajo a las "damas" de Storyville, sino también a cientos de músicos. Muchos abandonaron la ciudad. La mayoría se fue a radicar a Chicago.

La "windy city" —la ciudad ventosa—, situada a orillas del lago Michigan, había fascinado ya desde hacía mucho tiempo a gran cantidad de músicos de Nueva Orleáns.

Comenzó la gran migración de los músicos de Nueva Orleáns a Chicago. Y es evidente que no se trataba más que de una parte de la migración general de los negros del sur hacia el norte del país. A esto se añadió que el primer estilo de jazz se llamara ciertamente estilo de Nueva Orleáns, pero tuvo su verdadera gran época en el Chicago de los años veintes. Allí, y no en Nueva Orleáns, se grabaron los famosos discos del jazz de Nueva Orleáns para el gramófono que, después de la primera Guerra Mundial, se hacía cada vez más popular.

King Oliver dirigió la más importante *band* de Nueva Orleáns en Chicago, Louis Armstrong formó allí sus Hot Five y sus Hot Seven, Jelly Roll Morton sus Red Hot Peppers, Johnny Dodds sus New Orleans Wanderers, etcétera.

Lo que hoy se conoce como estilo de Nueva Orleáns no es el jazz arcaico que apenas si existe en discos y que se tocaba en los primeros dos decenios de este siglo en Nueva Orleáns, sino la música que hacían los maestros procedentes de Nueva Orleáns en el Chicago de los años veintes.

También el blues vivió su gran época en el Chicago de este decenio. Claro está que los blues existían mucho antes que el jazz: al menos desde mediados del siglo pasado. Ya entonces se cantaba el blues en los distritos rurales del sur de los Estados Unidos, casi siempre en ritmos más libres y no sobre un *jazzbeat* que servía de base rítmica de principio a fin, y sin la forma de 12 compases que más tarde llegaría a ser obligada. Algunos intérpretes de blues iban de pueblo en pueblo, de plantación en plantación con su banjo o su guitarra y sus pobres pertenencias y cantaban sus sencillos *blues-folksongs* con sonidos alargados y "mal"

entonados, que se designan hoy como "blues rurales o arcaicos".

Cuando comenzaron a tocar las primeras *jazz-bands* en Nueva Orleáns, había por lo pronto una diferencia entre lo que aparecía como jazz y el blues. Pero pronto el canto folklorizante de blues "rurales" desembocó en la corriente principal de la música de jazz, y desde entonces los blues y el jazz se entretejen de tal manera que Ernest Borneman pudo escribir que todo el jazz no era sino una aplicación del blues a la música europea o, a la inversa, la aplicación de la música europea al blues. Incluso los más modernos y refinados músicos de jazz de nuestros días se sienten ligados al blues. En realidad, la conciencia del blues es mayor en el jazz de hoy que en muchos estilos anteriores.

Los años veintes se consideran como la época del "blues clásico". Bessie Smith es su más grande cantante. De ella, así como de la armonía, la melodía y la forma del blues, hablaremos más adelante en capítulos especiales. Con toda intención tratamos al blues en un capítulo propio como "elemento del jazz", no sólo porque en el principio fue un "estilo de jazz" definido, sino porque ha dejado su huella en todas las formas del jazz y atraviesa toda la historia del jazz. Por lo demás, lo que aquí nos importa es ofrecer una visión panorámica del desarrollo total para facilitar la orientación en los capítulos siguientes.

Alrededor de los grandes instrumentistas del jazz en Nueva Orleáns y de las famosas cantantes de blues se formó por los años veintes en el South Side de Chicago —el barrio negro de la ciudad— una vida jazzística tan agitada a su manera como diez o veinte años antes lo había sido en Nueva Orleáns. Es cierto que le faltaba el antiguo entusiasmo de la época de Nueva Or-

leáns; en cambio, se reflejaba en él la vida agitada de la gran ciudad de Chicago y, cada vez más, también el problema de la discriminación racial en la música.

Estimulado por la vida del jazz en el South Side, se desarrolló el llamado estilo de Chicago. Jóvenes estudiantes blancos, alumnos, aficionados y músicos se entusiasmaron tanto con lo que tocaban los grandes representantes del jazz de Nueva Orleáns en Chicago que deseaban imitarlo. La imitación no resultó, pero al creer que los estaban copiando, surgió algo nuevo: precisamente el estilo de Chicago. En su línea melódica no existe ya el entretejido múltiple del estilo de Nueva Orleáns. Las melodías se encuentran colocadas paralelamente —en los casos en que en realidad se llegan a tocar diferentes melodías al mismo tiempo—. En el estilo de Chicago predomina lo particular. La parte del solista adquiere cada vez mayor importancia. Muchas grabaciones del estilo de Chicago apenas si consisten en algo más que una sucesión de solos o, según la terminología del jazz, de *coros.*

Es ahora cuando adquiere alguna significación propia el instrumento con el que, en opinión de muchos legos, florece y muere la música de jazz: el saxofón.

El estilo de Chicago es, después del ragtime jazzístico, el segundo estilo "cool" de la música de jazz. Bix Beiderbecke es el representante más destacado de este estilo. En el capítulo que se le dedica se hablará con mayor amplitud del jazz de Chicago.

1930: Swing

Los estilos más antiguos de jazz se abarcan con la designación de *two beat jazz.* La palabra *beat* signi-

fica golpe, punto de gravedad rítmico. El compás del *two beat jazz* consiste, pues, de dos golpes, de dos puntos de gravedad rítmicos. Hacia fines de los años veintes parecían estar agotados los estilos *two beat* del jazz. Ante todo en Harlem, y también en Kansas City, surgió por 1928-1929 una nueva manera de hacer interpretaciones.

El punto en que confluyó con la música del estilo de Chicago y de los músicos de Nueva Orleáns, que a fines del segundo decenio de nuestro siglo iniciaron la segunda gran migración dentro de la historia del jazz —la migración de Chicago a Nueva York— significó el surgimiento del Swing. Puede designársele, en oposición al *two beat jazz,* como "four beat jazz", porque aquí se tocan regularmente los cuatro golpes del compás. Hablando en general, esto es correcto, pero también en este caso —como casi siempre en el jazz— existen las desconcertantes excepciones. Así, Louis Armstrong, o también los músicos del estilo de Chicago, conocían ya en tiempos del *two beat jazz* ritmos regulares de cuatro golpes. Jimmie Lunceford, por otra parte, tocaba con su *big band* en la época de auge del estilo Swing de cuatro golpes, una música con ritmo ambiguo: de dos y de cuatro golpes.

La palabra *swing* es un término clave de la música de jazz. Se emplea en dos sentidos, y también aquí existe la posibilidad de malentendidos. En primer lugar, designa un elemento rítmico, del cual obtiene el jazz aquella tensión que la gran música europea tiene a través de la forma. Este elemento se encuentra en todos los estilos, fases y maneras interpretativas del jazz, y pertenece tan necesariamente a éste que puede decirse: sin *swing* no hay jazz.

Por otra parte, se designa con "swing" el estilo de

los años treintas, aquel estilo en que el jazz obtuvo sus mayores éxitos comerciales antes de que surgiera la música de fusión. En la "época del Swing", Benny Goodman llegó a ser el "rey del Swing".

Existe una diferencia entre decir que una pieza de jazz *"swings"* y qué *es* Swing. Cualquier tonada de jazz que sea Swing también *swings* [se balancea]... si es buena. Pero a la inversa, no todo el jazz que *swings* es necesariamente Swing. Para evitar confusiones, en una edición anterior de este libro sugerí que se pusiera con mayúscula el *estilo* Swing, en tanto que swing con minúscula connotará el elemento rítmico. Muchos estudiosos del jazz por el mundo entero han adoptado esta práctica. En el capítulo sobre el "Ritmo" tendré más que decir sobre la naturaleza del swing (con letra inicial minúscula).

Lo característico del estilo Swing de los años treintas fue la formación de grandes orquestas, las *big bands.* En Kansas City se desarrolló, por ejemplo, en las orquestas de Bennie Moten y más tarde de Count Basie, un "estilo *riff*", en el que se "aplica" a los grupos de instrumentos de las grandes orquestas de jazz el antiguo esquema, tan importante para todo el desarrollo del jazz, del "call and response", la forma del llamado y la respuesta proveniente de la música africana: se aplica a los grupos de trompetas, de trombones y de saxofones. Los músicos que salieron del estilo "blanco" de Chicago aportaron otro elemento en esta creación de jazz para gran orquesta: el elemento de una relación europea hacia la música. En la orquesta de Benny Goodman convergieron dos corrientes distintas: la tradición de Nueva Orleáns de Fletcher Henderson, el arreglista de Goodman; la técnica de *riff* de Kansas City; y la precisión y entrenamiento blancos, con los

cuales ese jazz perdió ciertamente mucha de su expresividad, pero ganó por otra parte una forma cantable, que correspondía a la limpia entonación de la música europea, de tal modo que podía ser vendido a un público de masas.

Es una contradicción sólo aparente que junto a esa formación de las *big bands* en los años treintas el solista adquiriera también cada vez mayor importancia. El jazz fue siempre simultáneamente música de un grupo y de un individuo. Que pueda ser ambas cosas a la vez, más que cualquiera otra música, caracteriza en gran medida su naturaleza. En esto yace el "fenómeno sociológico" del jazz —del que hablaremos más adelante—, que refleja la situación social del hombre moderno.

Los años treintas fueron también, pues, la época de los grandes solistas: de los saxofonistas tenores Coleman Hawkins y Chu Berry, del clarinetista Benny Goodman, de los bateristas Gene Krupa, Cozy Cole y Sid Catlett, de los pianistas Teddy Wilson y Fats Waller, de los saxos contraltos Johnny Hodges y Benny Carter, de los trompetistas Bunny Berigan, Rex Stewart y Roy Eldridge, etcétera.

Muchas veces se combinaban ambas tendencias: la de la orquesta grande y la del solista. El clarinete de Benny Goodman parecía más brillante frente al fondo de su *big band*. La trompeta de Louis Armstrong sonaba mucho más plástica cuando era acompañada de la gran orquesta de Luis Russell o de las del propio Louis, destinadas a grabaciones; y el volumen del sonido tenor de Coleman Hawkins o de Chu Berry fascinaba a menudo —por su contraste— con el sonido duro de la *band* de Fletcher Henderson.

1940: Bebop

Hacia fines de los años treintas el Swing se convirtió en un negocio gigantesco. Se lo ha llamado "el mayor negocio musical de todos los tiempos" (lo que en esa época era verdad, pero las marcas de los años treintas se antojan mínimas si se las compara con las dimensiones gigantescas que el negocio de la música ha alcanzado desde entonces). La palabra *swing* fue la etiqueta de éxito para toda clase de productos que debían venderse bien: figuritas de porcelana, cigarrillos, prendas de vestir femeninas. La música que debía satisfacer la necesidad comercial general se anquilosaba con demasiada frecuencia en clichés mil veces oídos y constantemente repetidos. Como tantas veces en el jazz, cuando un estilo se ha comercializado demasiado, el péndulo del desarrollo oscilaba en la dirección opuesta. En su repudio parcialmente consciente de la moda del Swing se formó un grupo de músicos que en lo fundamental tenían algo nuevo que decir.

La novedad se produjo, primero en meros esbozos, en Kansas City y principalmente en los pequeños locales desconocidos de Harlem, visitados por los músicos (en particular en un lugar llamado Minton's Playhouse); y también esta vez fue a principios de un decenio.

Contrariamente a lo que a menudo se ha dicho, esta nueva música *no* se produjo por haberse reunido allí un grupo de músicos para, costara lo que costara, crear algo nuevo, en vista de que lo viejo ya no "pegaba". Lo viejo todavía era aceptado; según hemos dicho, fue el estilo Swing el mayor negocio musical de todos los tiempos. Tampoco es cierto que el nuevo estilo de jazz se "hizo" como un logro consciente de un gru-

po coherente de músicos. Se formó en los cerebros y en los instrumentos de los músicos más diversos y en lugares distintos e independientes unos de otros. Pero Minton's se convirtió en el punto de cristalización, como cuarenta años antes lo había sido Nueva Orleáns. Y así como entonces había sido absurda la pretensión de Jelly Roll Morton de haber "inventado" el jazz, sería igualmente absurda la pretensión de cualquier músico de los cuarentas de haber "inventado" el jazz moderno.

Este nuevo estilo de jazz recibió el nombre de "bebop", palabra en que se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. Las palabras "bebop" o "rebop" se formaban por sí solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos. Ésta es la explicación que el trompetista Dizzy Gillespie, uno de los principales exponentes del nuevo estilo, dio del origen del término "bebop". Hay tantas teorías sobre el origen de esta palabra como las hay casi acerca de cualquiera de las expresiones del jazz.

La "flatted fifth" —la quinta disminuida— fue el intervalo más importante del bebop o, según se abrevió al poco tiempo, del bop. Poco antes se habría sentido su empleo como defectuoso o al menos como disonante; en todo caso, hubiera sido posible como un "acorde de transición" o como uno de los peculiares efectos armónicos de que tanto gustaban Duke Ellington o el pianista Willie "The Lion" Smith ya en los años veintes. Y ahora era el rasgo característico de todo un estilo; en general, la estrechez armónica de las formas primitivas de jazz se ampliaba constantemente. Diez o doce años más tarde —y también de esto hablaremos en el momento oportuno—, la "flatted fifth" era una

"blue note": se la utilizaba para lograr el mismo efecto que las terceras y séptimas que caracterizan al blues.

Los músicos más importantes que se reunían en el Minton's eran el pianista Thelonious Monk, el baterista Kenny Clarke, el guitarrista Charlie Christian, el trompetista Dizzy Gillespie y el saxofonista contralto Charlie Parker. Este último fue la personalidad propiamente genial del jazz moderno, como Louis Armstrong es el genio del jazz tradicional. Uno de estos músicos, Charlie Christian, no solamente pertenece a los creadores del jazz moderno, sino también al grupo de los que crearon, a partir del estilo Swing, los supuestos para el surgimiento del jazz moderno. Existe todo un grupo de tales "precursores"; por así decirlo, lo era la última generación del Swing antes y durante la creación del bop.

Casi cada instrumento tiene su precursor bebop: entre los trompetistas lo es Roy Eldridge, entre los pianistas Clyde Hart, entre los saxofonistas tenores Lester Young, entre los contrabajistas Jimmy Blanton, entre los bateristas Jo Jones y Dave Tough, y entre los guitarristas, según dijimos, Charlie Christian.

Al oyente de aquel tiempo le parecían como característicos para los movimientos acústicos del bebop las frases frenéticas y nerviosas, que a veces parecen ser ya meros fragmentos melódicos. Se elimina cualquier nota innecesaria. Todo se comprime a la menor medida posible. En cierta ocasión dijo un músico de bop: "Todo lo que se sobrentiende se deja fuera." Muchas de esas frases se convierten así en clave para mayores desarrollos musicales. Son lo que en taquigrafía se llama "siglas" o abreviaturas. Hay que oírlas tal como se leen los fraseogramas: creando relaciones ordenadas con los pocos signos hechos precipitadamente.

Las improvisaciones están enmarcadas por el tema presentado al unísono al comienzo y final de cada pieza, generalmente tocadas por dos instrumentos de viento, las más de las veces una trompeta y un saxofón (Dizzy Gillespie y Charlie Parker son los arquetipos). Ya este unísono —desde antes de que los músicos empezaran a improvisar— introdujo un nuevo sonido y una nueva actitud. La psicología de la música lo sabe bien: los unísonos, aparezcan donde aparezcan —desde la oda "A la alegría" en Beethoven (y desde antes en la *Novena sinfonía,* en el motivo principal del primer movimiento) hasta en la música de los beduinos del África del Norte y los coros del mundo árabe— son una señal; dicen: escuchen, ésta es nuestra afirmación. Somos nosotros los que estamos hablando. Y vosotros a quienes hablamos, sois distintos de nosotros, probablemente nuestros enemigos.

Bajo la influencia de la vanguardia representada por los sonidos de bop, muchos amigos del jazz se confundieron con el desarrollo de su música. Con tanta mayor decisión se orientaron hacia el pasado, hacia las formas originales del jazz. Se quería escuchar música sencilla. Hubo un "renacimiento" de Nueva Orleáns o, según se llamó en los Estados Unidos, un "revival", que emprendió su carrera por todo el mundo. Este desarrollo comenzó como una buena y sana toma de conciencia de las fuentes de la música de jazz, de aquella tradición de la que el jazz, en todas sus formas y fases, se nutre hasta el día presente. Pero pronto el "revival" llevó a una "música tradicional" de cliché simplificada, de la que se apartaron decididamente los músicos negros. Aparte de los pocos músicos aún vivos de la vieja Nueva Orleáns, para los que la expresión musical correspondiente a ellos se

hallaba en el jazz tradicional, no hubo en todo el renacimiento del Dixieland un solo músico considerable de piel negra, por sorprendente que pueda parecerles a muchos esta observación. Sólo los aficionados obraban en contra de la comercialización general del Dixieland, con el resultado no muy satisfactorio de que ellos mismos cayeron como víctimas suyas en cuanto llegaron al nivel profesional.

Después de la segunda Guerra Mundial, los *jazz-boîtes* en St.-Germain-des-Près se convirtieron en el cuartel general del movimiento Dixieland, fortalecido con la filosofía existencialista. Se dieron cuenta los jóvenes existencialistas, sin embargo, de que para su filosofía se prestaba mejor una música en la que no se reflejara tanto la feliz falta de preocupaciones de la época anterior a la primera Guerra Mundial, y que expresara la intranquilidad existencial de su propio tiempo. Hallaron formas de jazz que correspondían más a su época, y el centro de gravedad del renacimiento del Dixieland se desplazó a Inglaterra. Allí, la música Dixieland —en forma muy europea y atenuada— vivió un "revival", comercialmente muy fructífero, en la segunda mitad de los cincuentas.

En este inciso hemos presentado en forma contrastante el bebop y el "revival" del Dixieland, tal y como les parecía en aquel entonces a los amigos del jazz: como los polos extremos de contrastes irreconciliables. Hoy —y ya desde el surgimiento del free jazz en los años sesentas— estos polos se han acercado. El oyente joven de hoy ya no podrá sentir *a posteriori* ese contraste. Para él, Charlie Parker ya casi pertenece a la tradición del jazz tanto como Louis Armstrong.

Para la descripción del bebop hemos utilizado términos como "frenético", "nervioso", "fragmentario",

"abreviado", "precipitado". Pero frente a lo que en la escena de hoy es "frenético", "nervioso", "fragmentario", para el joven oyente de estos años, la mayor parte de la música de jazz de los años cuarentas le parecerá clásicamente equilibrada. Sería de desearse que oyentes y críticos de las formas musicales de hoy trataran de aprender algo de esta evolución y se hicieran cautos al usar términos y asociaciones excesivamente extremistas. Los críticos que, frente a la "nerviosidad" del bebop de los cuarentas, hablaban del "fin del jazz" o hasta del "fin de la música", parecen hoy ridículos. ¡Y hubo muchos de estos oyentes y de estos críticos! Y los hay también frente a lo que les parece "nervioso" y "excesivamente sonoro".

Hoy, treinta y cinco años después, debemos hacer una pausa y considerar qué ha sido de los grandes músicos que crearon el bebop. Sólo uno de ellos, Max Roach, sigue creando en la vena del escenario de hoy: con su grupo de percusión contemporánea, por ejemplo, o con sus conciertos a dúo con músicos como Cecil Taylor, Anthony Braxton, Dollar Brand o Archie Shepp. Otro de los padres del bop, Dizzy Gillespie, sigue creando en el estilo bebop. Los demás se han anquilosado artísticamente, o han muerto: muchos de ellos después de enfermedades psicológicas o físicas, después de caer en la adicción a la heroína o al alcohol. Y aunque murieron jóvenes —por ejemplo, Charlie Parker tenía treinta y cinco años— habían pasado el pináculo de su creatividad al llegar a su muerte, a una edad en que otros artistas a menudo empiezan a cobrar su verdadera estatura.

Compárense los músicos del bebop con personalidades creadoras del arte europeo: figuras como Stravinski o Schönberg, Picasso, Kandinsky o Chagall.

Vivieron hasta una rica edad madura y siguieron siendo creadores, y todo el mundo los respeta y admira. En cambio, para el músico creador del bebop, la muerte temprana a menudo fue la regla, y nadie está escribiendo ensayos acerca de ellos. Esto parece ser lo que los artistas de jazz en los Estados Unidos están obligados de pagar a la sociedad... que lo acepta sin siquiera parpadear.

Pero tal es, asimismo, el trasfondo que hace tan poderosa e impresionante esta música, y que hace parecer mucho más admirable la labor de estos artistas, que tan pronto murieron o cayeron en la rigidez. Y no es accidental que a comienzos de los ochentas estemos presenciando un resurgimiento del bebop que nadie habría podido predecir hace algunos años. Hay toda una generación de jóvenes tocando esta música, los más de ellos blancos, bien adaptados y muy lejos de morir como adictos a la heroína. Y todo esto sucede veinticinco años después de la muerte de Charlie Parker, treinta y cinco años después del primer ataque de Bud Powell, el "padre del piano bebop", y treinta años después de la muerte del trompetista Fats Navarro, que falleció a los veintiséis años recién cumplidos.

1950: Cool bop, hard bop

Al terminar los años cuarentas, la "nerviosa intranquilidad y agitación del bop" fue remplazada cada vez más por una expresión de seguridad y equilibrio. Esto se mostró por vez primera en la manera de tocar la trompeta de Miles Davis, quien, a los dieciocho años, tocaba en 1945 en el quinteto de Charlie Parker a la manera "nerviosa" de Dizzy Gillespie, pero que poco después comenzó a tocar en una forma equilibrada

y "cool"; pudo observarse también en las improvisaciones de John Lewis, estudiante de antropología de Nuevo México, que en 1948 fue con la gran orquesta de Dizzy Gillespie a París y se decidió allí a seguir definitivamente su carrera de músico; por último, en los arreglos que escribió a mediados de los años cuarentas Tadd Dameron para esta gran orquesta de Dizzy Gillespie y para diversos "combos". Los solos de trompeta que tocaba Miles Davis en 1947 en el quinteto de Charlie Parker, por ejemplo "Chasin' the Bird", o el solo de piano de John Lewis en el concierto que dio Dizzy Gillespie en París en 1948, y que versaba sobre "Round about Midnight", son los primeros solos de cool jazz en la historia del jazz... si no se tienen en cuenta los solos de Lester Young con Count Basie a fines de los años treintas, donde la concepción de "cool" existía ya. En el sentido estrictamente estilístico empieza, con estos tres músicos, lo que se suele llamar "cool jazz".

La concepción "cool" o "fresca, fina" domina en todo el jazz de los años cincuentas, pero es notable que su forma más válida y representativa la encontró en el mismo momento de su surgimiento: en la famosa orquesta Miles Davis-Capitol, que en 1948 se reunió por poro tiempo en el Royal Roost en Nueva York, y que fue grabada en 1949 y 1950 por la empresa disquera Capitol. En el capítulo sobre Miles Davis se dedicará el espacio merecido a esta orquesta, que tuvo una significación decisiva tanto para el sonido de conjunto como para la concepción musical del jazz de los cincuentas.

Lennie Tristano (1919-1978) —pianista ciego de Chicago que en 1946 llegó a Nueva York, donde fundó en 1951 su New School of Music— proporcionó al

cool jazz la fundamentación a través de su música y de sus ideas. Los sonidos de la escuela de Tristano, en la que se reunieron, entre otros, el saxofonista contralto Lee Konitz, el tenor Warne Marsh y el guitarrista Willy Bauer, determinó fundamentalmente la imagen común del cool jazz como música fría, intelectual, falta de emoción. Sin embargo, no puede dudarse de que precisamente Lennie Tristano y sus músicos improvisaban con gran libertad, y que la improvisación lineal se hallaba en el centro de sus intereses. De aquí que Tristano se anunciara a menudo como "Lennie Tristano and his Intuitive Music"; deseaba hacer resaltar desde un comienzo el carácter intuitivo de su concepción jazzística y refutar la opinión de los no iniciados, según la cual se hacía música por cálculos intelectuales. Pero no puede dudarse de que la música de Tristano expande para muchos auditores una "frescura" que no pocas veces pasó a frialdad. El desarrollo del jazz moderno encontró pronto su camino a formas menos abstractas, más llamativas y vitales.

Como dice Stearns, "el problema estaba en tocar 'fresco' sin ser frío".

La influencia de la escuela de Tristano ha dejado huellas en todo el jazz moderno por más que, mientras tanto, se haya alejado de su manera "tristanoísta" de la "frescura", tanto en lo que respecta a la armonía como en lo que se refiere a la predilección característica por largas líneas melódicas.

Después de Lennie Tristano, el punto de gravedad del jazz se desplazó transitoriamente a la costa occidental de los Estados Unidos. Hubo un "West Coast Jazz" —que se remontaba directamente a la orquesta Capitol de Miles Davis— que era tocado a menudo por músicos que se ganaban su pan diario en las gran-

des orquestas cinematográficas de los estudios de Hollywood. El trompetista Shorty Rogers, el baterista Shelly Manne y el saxofonista y clarinetista Jimmy Giuffre fueron los músicos de mayor autoridad en la costa occidental. En su música desempeñan cierto papel varios elementos de la tradición musical de la Europa académica. Aquí, la vitalidad y originalidad del jazz pasaron con frecuencia a segundo plano. Los entendidos señalaban por ello una y otra vez que antes como ahora es Nueva York la capital del jazz. Según ellos, es ahí donde se hace el jazz vital y auténtico, desde luego moderno, pero también ligado a la tradición del jazz. Al West Coast Jazz se le enfrentaba el East Coast Jazz.

Desde entonces, parece haberse probado que tanto el West Coast como el East Coast eran menos conceptos estilísticos que consignas comerciales de las empresas de discos. La verdadera tensión en el desarrollo del jazz moderno no es la tensión entre la costa oriental y la costa occidental, sino entre la conciencia clasicista, por una parte, y el grupo de jóvenes músicos, en su mayoría negros, que tocan un bebop moderno, llamado hard bop.

El nuevo clasicismo en el jazz —como lo ha llamado el crítico francés André Hodeir— encuentra lo "clásico" en la música que tocaban por los años treintas, primero en Kansas City y luego en Nueva York, Count Basie y Lester Young. Tanto los músicos de la costa oriental como los de la occidental, los blancos como los negros, tomaron esta música como modelo: Al Cohn, Joe Newman, Ernie Wilkins, Quincy Jones, Manny Albam, Johnny Mandel, Chico Hamilton, Buddy Collette, Gerry Mulligan, Bob Brookmeyer, Shorty Rogers, Jimmy Giuffre. En los años cincuentas se grabaron

gran cantidad de "Homenajes a Count Basie". El nombre de Basie significa sencillez, claridad, melodiosidad, *swing,* y también esa "noble ingenuidad" de la que habla Winckelmann en su famosa definición del clasicismo. En general, es asombroso cómo lo que los clasicistas alemanes de la época de Goethe escribían sobre el clasicismo puede aplicarse, muchas veces literalmente, al moderno clasicismo en el jazz; sólo hace falta sustituir los nombres y conceptos de la mitología y el arte griegos por unos cuantos nombres y conceptos de la tradición del jazz: Count Basie, Lester Young, *swing, beat,* blues.

Frente a este clasicismo en el jazz se encuentra una generación de jóvenes músicos cuyos principales representantes viven en Nueva York, si bien ninguno o casi ninguno nació allí; la mayoría procede de Detroit y Filadelfia. Su música es el bop más puro, enriquecido con un mayor conocimiento de los supuestos armónicos y una mayor perfección técnico-instrumental. Este hard bop es el jazz más vital que se tocaba hacia fines de los años cincuentas en conjuntos —*ensembles*— dirigidos, por ejemplo, por los bateristas Max Roach y Art Blakey o el pianista Horace Silver, con músicos como los trompetistas Clifford Brown, Lee Morgan o Donald Byrd, los saxofonistas tenores Sonny Rollins, Hank Mobley, e inicialmente también John Coltrane.

En el hard bop surgen elementos nuevos sin que se renuncie a la vitalidad; por lo general, lo nuevo puede encontrarse casi siempre a expensas de la vitalidad. Mientras, por ejemplo, el baterista Shelly Manne en la costa occidental tuvo que pagar el increíble refinamiento musical de su arte con cierta pérdida de originalidad y vitalidad, su colega Elvin Jones en Nueva York logró hallar unos ritmos que poseen simultánea-

mente una complejidad de estructuras *y* una vitalidad desconocidas hasta ahora en el jazz en una reciprocidad tan directa. Horace Silver redescubrió nuevas formas en las que se unen la forma del *lied* de 32 compases, sobre la que se construyen casi todas las improvisaciones jazzísticas, con otras formas que componen verdaderos "grupos o bloques de formas" (como de manera similar lo habían hecho los pianistas de ragtime, Jelly Roll Morton y otros músicos del temprano periodo de jazz bajo la influencia de la forma serial del vals vienés). El saxofonista tenor Sonny Rollins llegó a improvisar grandiosas estructuras que en aquel tiempo fueron consideradas "polimétricas" mientras recorrían todos los materiales armónicos dados con una libertad y un desenfado que ni siquiera la escuela de Tristano pudo igualar.

Marshall Stearns decía en ese tiempo: "En efecto, el jazz moderno jamás ha perdido su fuego tal como es tocado en Nueva York por Art Blakey y sus Jazz Messengers, por Jay y Kai, Max Roach y Clifford Brown, Art Farmer y Gigi Gryce, Gillespie, Davis y otros... Las armonías del cool jazz y del bop fueron aceptadas; desapareció la actitud resignada, a veces permaneció la ligera sonoridad, pero la música posee siempre una agudeza incisiva. En una palabra: ha cambiado, pero fundamentalmente sigue siendo *hot* y *swinging*... La palabra 'cool' ha perdido su significado, a no ser en su sentido general de 'fino' y 'flexible'." Esta última frase es válida para las dos direcciones del jazz moderno: el clasicismo y el nuevo bop.

También es válido para ambas direcciones el hecho de que han establecido una nueva relación con el blues. El pianista y compositor de jazz Horace Silver —y junto con él otros músicos— han implantado una ma-

nera de tocar que dieron por llamar *funky:* un blues lento o semilento, tocado con el *beat* firmemente sostenido, con todo su grave "feeling" y la expresión que pertenece al antiguo blues. Y no sólo el blues, sino también las canciones de gospel de las iglesias negras empezaron a desempeñar un papel nuevo e importante en el jazz: en un estilo llamado "soul", relacionado con Horace Silver, pero también con el cantante y pianista Ray Charles y el vibrafonista Milt Jackson. Los músicos de jazz de todos los estilos, y en ambas costas, se han lanzado con notable entusiasmo al funk y el soul de un modo tal que, especialmente en vista de que no es posible reconocer razones musicales para ello, hace suponer motivos extramusicales. En la carta de un lector que recibió en la primavera de 1958 la revista norteamericana *down beat* se suponía que "el músico de jazz fino, al hacer uso del marco del 'funky blues', puede pensar en el contenido oculto tras ese marco... Este contenido expresa una relación hacia la vida de tipo 'cálido', opuesto al 'fresco'...; si bien el contenido del blues auténtico es triste, no se trata de una tristeza enteramente desesperanzada..." En esta carta, el lector habla después de una "transformación espiritual" del músico de cool jazz. El escritor norteamericano Jack Kerouac, que ha tenido siempre una relación auténtica con el jazz, supone incluso fenómenos religiosos detrás de todo esto.

En lo que se refiere a la tendencia al funk y al soul, es posible que se exprese en ella el deseo de recogimiento y el anhelo de algo que en este mundo de frío realismo pueda ofrecer la impresión de seguridad. El "soul", con sus raíces en la música de iglesias evangelistas, experimentó un triunfo en grande escala en la música popular a finales de los sesentas; el "funk", que

proviene del blues, lo logró en los setentas. Lo importante es recordar que ambos nacieron del jazz o, más generalmente, lo mismo de la tradición que del sentimiento negros.

Esta tendencia a un sentimiento de seguridad y adaptación se vuelve aún más marcada una década más tarde en el free jazz. Un músico como Albert Ayler trasplantaba música de circo, de aldea y de marchas, sencillos aires de entretenimiento y bailables de principios de siglo —inequívocamente motivos de los dorados tiempos de antaño, de la época de la seguridad— a sus improvisaciones libres, atonales y extáticas. Otros músicos del free jazz encuentran su sustituto de seguridad en subrayar su odio hacia el mundo blanco y en la unión con aquellos a los que odian, reacción compleja que le es familiar a todo conocedor del psicoanálisis.

En el tiempo del cool jazz, en el Modern Jazz Quartet del pianista John Lewis, la vieja música de contrapunto y lineal de Juan Sebastián Bach cumplía la función de dar la sensación de seguridad; resultó característico que a mediados de los años cincuentas hubiese toda una ola en la cual los músicos de jazz incluían fugas; esta onda declinó cuando el poder y la vitalidad retornaron al escenario con el hard bop.

1960: Free jazz

En el jazz de los años sesentas —el free jazz— encontramos como novedad:

1) Una irrupción en el espacio libre de la atonalidad.

2) Una nueva concepción rítmica que se distingue por la disolución de metro, *beat* y simetría.

3) La irrupción de la "música universal" en el jazz,

el cual se ve repentinamente confrontado con todas las grandes culturas musicales desde la India hasta África y desde Japón hasta Arabia.

4) El realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos de jazz. El jazz fue siempre música de intensidad superior a la de otras formas musicales del mundo occidental, pero nunca en la historia del jazz se puso tanto énfasis en la intensidad, en sentido tan extático, orgiástico —en algunos músicos también religiosos— como en el free jazz. Muchos músicos de free jazz se entregan a un verdadero "culto de la intensidad".

5) Una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido.

Al principio de los años sesentas sucedió en la música de jazz lo que han esperado los expertos desde hace aproximadamente quince años, anunciado en forma perceptible, por ejemplo, en la "intuición" y "digresión" de Lennie Tristano en 1949 y preparado, por ejemplo, por muchos músicos de los años cincuentas, sobre todo George Russell y Charles Mingus. Es un fenómeno que había tenido lugar en la música de concierto hacía ya 40 o 50 años: la irrupción al espacio libre de la atonalidad. Ha surgido una "nueva música" —el "nuevo jazz— chocante, como tantas otras cosas en el arte que no pueden prescindir inicialmente del efecto de choque. Fuerza y dureza del nuevo jazz y el patetismo revolucionario y parcialmente extramusical parecían tanto más vehementes porque tantas cosas se habían acumulado durante los cincuentas, cuando el rompimiento se hizo indispensable pero fue tímidamente evitado con angustia casi patológica. Todas estas cosas concentradas cayeron como en alud sobre un público de jazz

que se había acostumbrado a Oscar Peterson y al Modern Jazz Quartet.

Para la nueva generación de músicos que toca free jazz, hacia el final de los años cincuentas y principios de los sesentas, estaba agotada la mayor parte de lo que el jazz hasta entonces usual podía ofrecer en cuanto a maneras de ejecutar y proceder, a desarrollos armónicos y simetría métrica. Se había consolidado en estereotipos y fórmulas previsibles, como veinte años antes, cuando dio origen al bebop. Todo parecía desenvolverse según el mismo esquema en forma siempre idéntica; todas las posibilidades que ofrecían las formas hasta entonces vigentes y la tonalidad convencional parecían haberse utilizado ya. Por eso, los jóvenes músicos de jazz se empeñaron en buscar nuevas formas de tocar el jazz. Con esto, el jazz volvió a ser lo que era cuando el mundo blanco lo descubrió en los años veintes: una gran aventura loca, emocionante e incierta. Y por fin se volvía a improvisar colectivamente, con líneas salvajes, libres y duras que se cruzaban y friccionaban entre sí. También esto recuerda —con limitaciones, como veremos más adelante— a Nueva Orleáns.

El crítico neoyorquino y músico Don Heckman ha dicho: "Creo que durante toda la historia del jazz hay una tendencia, de crecimiento libre, en dirección a la liberación de la idea improvisadora de las limitaciones armónicas."

En el jazz, sin embargo, la tonalidad libre es comprendida en una forma totalmente distinta de la música europea de concierto. El jazz libre de la vanguardia neoyorquina, en torno a 1965, presentó —mucho más que, digamos, la música vanguardista europea "serial"— los llamados "centros tonales" (*cf.* la sección que trata

de la armonía). Esto significa que la música participa libremente en la gravitación general, de la dominante a la tónica, pero tiene una gran libertad en todos los demás aspectos.

La evolución fue demasiado espontánea e inacadémica como para que el término "atonal" pudiera utilizarse exclusivamente en sentido académico. No en vano muchos músicos de free jazz han expresado su formal desprecio por la música de escuela académica y por el vocabulario derivado de ella (Archie Shepp: "Donde me bastaban mis propios sueños me importaba un comino la tradición musical de Occidente"). La palabra "atonal" posee, pues, en el jazz nuevo, un significado fluctuante: desde los "centros tonales" insinuados hasta la libertad armónica más absoluta, incluye todas las gradaciones.

En vista de la atonalidad radical, surge cada vez con mayor frecuencia la idea de que no se debe sustituir el orden armónico hasta ahora establecido sencillamente por "nada", por la ausencia total de orden.

El jazz posee, a despecho de lo breve de su historia, una tradición "atonal" más larga que la música europea. Los "shouts", los "field hollers", el blues arcaico de las plantaciones de los estados del sur, casi todas las formas previas al jazz del siglo pasado, vigentes aún en éste, eran atonales —aunque fuera sólo porque sus cantantes no conocían la tonalidad europea, ya que no la habían aprendido—. También en la vieja Nueva Orleáns había músicos a quienes les importaba poco la corrección armónica, y todavía de los años veintes hay discos de Louis Armstrong que se cuentan entre sus más bellos —como, por ejemplo, "Two Deuces", con Earl Hines— no obstante que contienen tonos que, de acuerdo con la música académica, son "falsos".

Marshall Stearns, que ya señalaba estos aspectos cuando apenas afloraban en los años del hard bop, auguraba: "La tendencia hacia las libertades armónicas que los músicos de jazz pueden tomarse legítimamente en la forma de entonación perfecta de la música europea se encamina con constancia hacia una meta previsible: la libertad del 'street cry' y del 'field holler'."

Así que el jazz posee tradición de atonalidad, mientras que la atonalidad de la música europea fue creada básicamente por la vanguardia, la vanguardia "clásica" que empezó con Schönberg, Webern y Berg. Tradición y vanguardia pueden encontrarse en la atonalidad del jazz; en verdad, una situación de partida feliz y sana como pocas veces se ofrece en un arte que cambia.

No hay duda de que músicos como Ornette Coleman, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler, se hallan más cerca de la "atonalidad" folklórica, "concreta" del "field cry" y del folk blues arcaico que de la atonalidad "abstracta", intelectual europea. Ornette Coleman, por ejemplo, no comprendió que también había una tonalidad libre en la música europea hasta que conoció a John Lewis y Gunther Schuller en 1959-1960. Para entonces, ya había desarrollado su propio concepto musical.

Durante bastantes años, la libertad como la interpretaba el free jazz llega a ser conscientemente libertad de todo orden musical acuñado en Europa —y aquí debemos acentuar la palabra "Europa"—. Distanciándose formal y armónicamente del "continente blanco", se distancia también racial, social, cultural y políticamente de él. La "música negra", como la han llamado muchos de estos músicos y el escritor LeRoi Jones (Amiri Baraka), uno de sus más elocuentes portavoces, se hizo

"más negra" que nunca antes en el jazz, al echar por la borda aquello que más la ligaba a la tradición europea: precisamente el orden armónico. (Véanse las citas de Jones y de uno de sus asociados en el capítulo sobre Ornette Coleman y John Coltrane.)

El paralelo con la música de concierto europea existe entonces sólo en cuanto a que, tanto aquí como allá, se sentía el cansancio por el carácter mecanicista y maquinal de la música funcional tradicional, es decir, de un sistema que había llegado a ser no artístico y que, en medida siempre mayor, anteponía a la decisión personal su propio automatismo. Eso constituye una evolución legítima que podemos observar en forma parecida en muchas áreas del arte, en culturas y tradiciones: cuando se ha maltratado un principio de orden hasta el límite de sus posibilidades y el artista tiene la convicción de haber dicho todo lo que era posible dentro de los límites de ese principio, éste debe ser abandonado. Y después de sesenta años de moderna música de conciertos, nadie argüiría en serio que este principio tradicional es el *único* correcto.

La pretensión de exclusividad de la armonía europea queda en entredicho no sólo por reflexiones artísticas y físicas, sino también por la abundancia de los seculares órdenes y sistemas que existen en otras grandes culturas musicales del mundo. Precisamente en el estado actual del desarrollo político y cultural no debería pretenderse que la única salvación es un sistema como el de la armonía funcional, que se halla tan estrechamente ligado a la tradición europea. Hasta dónde el concepto de libre armonía del free jazz "conduce a la gloria" está por verse. Pero desvalorarla porque se le considera "incomprensible" resulta incorrecto frente al hecho de que ha sido comprendida inmediatamente y sin

previo acuerdo por una minoría de oyentes y una mayoría de jóvenes músicos de jazz dondequiera en el mundo.

Quien vea en el jazz un fenómeno espiritual y cultural dentro de las otras corrientes espirituales y culturales del siglo —y como tal debería vérsele esencialmente— notará con atención que la liberación del jazz de la armonía funcional no posee sólo por casualidad paralelos en las otras artes modernas. Ya se señaló eso para la música de concierto. Más llamativo es aún el paralelo con la literatura moderna: la "desgramaticalización", las tendencias antigramaticales y antisintácticas de tantos escritores modernos —desde Raymond Queneau, Arno Schmidt, Helmut Heissenbüttel, Butor, William Burroughs y, primero, James Joyce—, en todos los idiomas importantes del mundo se corresponde hasta en detalles con las tendencias antiarmónicas de los músicos del free jazz. La gravitación de gramática y sintaxis lleva al idioma en la misma dirección funcional y causal hacia la que la armonía funcional llevaba a la música, deduciendo el paso siguiente con consecuencia tan obligatoria del paso previamente dado que el artista creador sólo tenía la elección del catálogo de lo que la sintaxis, la gramática y la armonía detallaban.

La filosofía moderna, que va alejándose más y más de los sistemas cerrados, es otro ejemplo del mismo fenómeno: una vez establecido un sistema filosófico, todo nuevo filosofar dentro de tal sistema mostró las mismas características de responder mecánicamente a reglas gramaticales o armónicas.

Como todo nuevo estilo de jazz, también el free jazz ha aportado una nueva concepción rítmica. Los ritmos del jazz que se han expresado en todos los esti-

los del jazz habidos, desde el estilo Nueva Orleáns hasta el hard bop, se basan en dos hechos: un metro constantemente sostenido que, hasta la aparición de ritmos nones de vals y otros, era casi siempre de dos o de cuatro golpes, y el *beat* del jazz, que colocaba acentos que no coincidían forzosamente con aquellos que hubieran sido puestos en una interpretación europea del ritmo existente. El free jazz derrumbó estas dos columnas del ritmo de jazz hasta nuestros días: el metro y el *beat*. En lugar del *beat* entró el *pulse*, y en lugar del metro —sobre el que pasan los bateristas del free jazz como si no existiera— surgieron grandes arcos de tensión rítmica que de muy atrás se inician con enorme intensidad hasta culminarlos. (Más detalles en los capítulos sobre ritmo y batería.) Sunny Murray, uno de los más grandes bateristas del jazz libre, llamó "ritmos de cliché" al tradicional ritmo de la batería, que es "como la esclavitud de la pobreza. La batería en libertad es una aspiración a un estado mejor".

Cuando menos tan importante como las innovaciones rítmicas y armónicas resulta para el free jazz la exploración de la música mundial. Al jazz, desde que existe, le es propio el enfrentamiento. El jazz se originó en este cara a cara: en el encuentro entre lo blanco y lo negro. En los primeros sesenta años de su historia, la parte contraria fue la música europea. La discusión con nuestra tradición musical occidental no fue simplemente una ocupación secundaria de los músicos de jazz. A través de ella y por ella se originaron casi todos los estilos del jazz.

El espacio de lo que había que entender por música europea se ha ido ampliando constantemente. Los pianistas del ragtime de principios de siglo se referían a las composiciones de piano del siglo XIX. Los músicos de

Nueva Orleáns decían ópera francesa, música de circo española y marchas europeas. Bix Beiderbecke y sus colegas del estilo Chicago de los años veintes descubrieron a Debussy. Los arreglistas del Swing aprendieron de las artes de orquestación de la sinfonía de los últimos tiempos del romanticismo... Hasta que el desenvolvimiento había pasado por el cool jazz, los músicos del jazz abarcaban casi todo lo que les pudiera ser útil de la música europea entre el barroco y Stockhausen.

Con lo anterior, la música europea como elemento al cual enfrentarse —cuando menos exclusivamente— se había agotado. Al lado de esta razón musical surgieron otras extramusicales, raciales, sociales y políticas, de las cuales ya se ha hablado. Por eso los músicos de jazz se han dedicado a descubrir con empeño creciente nuevas contrapartes: las grandes culturas musicales extraeuropeas: hindú, japonesa, africana, árabe... Especial interés encontraron el mundo árabe e hindú. Una tendencia hacia el islamismo existe entre los negros norteamericanos ya desde mediados de los años cuarentas, es decir, más o menos desde los tiempos en que surgió el jazz moderno. Docenas de músicos de jazz se han convertido al mahometismo y han adoptado ocasionalmente nombres árabes, como el baterista Art Blakey, quien para sus hermanos musulmanes se llama Abdullah ibn Buhaina, o el saxofonista Ed Gregory, que se convirtió en Sahib Shihab.

En este apartarse de la "religión blanca", la emancipación del hombre blanco ha recibido una expresión particularmente poderosa. El escritor negro James Baldwin dijo: "Todo el que desee llegar a ser un ser humano verdaderamente moral primero deberá divorciarse de todas las prohibiciones, crímenes e hipocre-

sías de la Iglesia cristiana. La idea de Dios sólo es válida y útil si puede hacernos más grandes, más libres y más capaces de amar." Millones de negros norteamericanos creen —"después de doscientos años de vanos intentos"— que el Dios cristiano no puede hacer eso. Y por esta razón, dice Baldwin, "es hora de que nos libremos de él".

A la conversión religiosa del Islam siguió casi de inmediato el interés por la música del Islam. Músicos como Yusef Lateef, Ornette Coleman, John Coltrane, Randy Weston, Herbie Mann, Art Blakey, Roland Kirk, Sahib Shihab, Don Cherry y, en Europa sobre todo, George Gruntz y Jean Luc Ponty, han dado expresión a su fascinación por lo árabe en composiciones e improvisaciones.

Aún más poderoso que la música árabe fue el interés en la música de la India con su gran tradición clásica. Lo que más fascina a los músicos del jazz en la música india es, ante todo, su riqueza rítmica. La gran música clásica de la India se basa en talas y rasgas.

Las talas son series rítmicas y ciclos rítmicos en enorme variedad: desde 3 hasta 108 golpes. Y para eso hay que tener presente que músicos y oyentes hindúes son capaces de seguir aun la tala más larga —es decir, 108 golpes— como serie y desarrollo dado.

La tala generalmente se subdivide en numerosas partes. Por ejemplo, una tala de diez *beats* puede comprenderse como serie de 2-3-2-3, de 3-3-4 o 3-4-3 *beats.*

Dentro de la serie se puede improvisar libremente. La música de la India encuentra, no en último término, su tensión característica por el hecho de que dentro de una serie rítmica, los improvisadores pueden alejarse mucho unos de otros con tal de que a la cuenta de uno, llamada "sam", se vuelvan a encontrar. El reen-

cuentro es sentido muy a menudo como liberación después de los movimientos melódicos divergentes de la improvisación.

Es precisamente la riqueza rítmica de la música índica la que fascina a los músicos de jazz modernos. Quieren librarse de la "uniformidad del 4/4" metronómicamente sostenida del *beat* del jazz convencional y buscan, en cambio, órdenes rítmicos y métricos que creen intensidad en el sentido del jazz.

En contraste con la "tala" rítmicamente definida, la "raga" es una serie melódica en la cual coincide mucho de lo que en la música europea es definido por diferentes conceptos: tema, tonalidad, ambiente, fraseo y la forma dada por el desarrollo de las melodías. Así, la raga puede exigir que no se utilice determinada nota antes de que hayan sonado todas las demás notas de la raga. Hay ragas que sólo deben tocarse en la mañana o en la noche, sólo con luna llena o sólo en meditaciones religiosas. Y, ante todo, las ragas son "modos" que les hacen corresponder idealmente a la tendencia a la modalidad en el jazz moderno (*cf.* la sección sobre armonía).

Un gran número de músicos de jazz ha estudiado con los grandes maestros de la música clásica india. Por cierto, la palabra "clásica" debe leerse con énfasis, porque no es música folklórica. Es tan "clásica" como la música correspondiente en la cultura europea. La apertura con que docenas de músicos de jazz de los años cincuentas y sesentas encararan a las grandes culturas musicales exóticas, va mucho más allá de las evoluciones comparables en la música moderna de concierto en Europa. La utilización de sonidos índicos y balineses por Debussy, Messiaen, Roussell, la influencia de ritmos chinos en Blacher, dan una impresión

de timidez y retraimiento si se las compara con la intensidad y presencia con las cuales Don Ellis deriva sus composiciones para gran orquesta "3-3-2-2-2-1-2-2-2" y "New Nine" de talas índicas, con Miles Davis y Gil Evans cuando convierten el "Concierto de Aranjuez" de Joaquín Rodrigo en "jazz flamenco", con Yusef Lateef, cuando en su disco "A flat, G flat and C" traspone a forma de blues motivos japoneses, chinos y egipcios, o con Sahib Shihab, Jean Luc Ponty y George Gruntz cuando en su disco "Noon in Tunisia" tocan con músicos beduinos.

Los músicos del nuevo jazz transforman música mundial en música con *swing*. Lo hacen con la alegría libertadora del aventurero y del descubridor y con una intensidad de sentimiento cuyo gesto amoroso casi mesiánico que abraza al mundo entero se hace patente en los títulos de los discos: por ejemplo, en "Spiritual Unity" y "Holy Ghost" de Albert Ayler, "Complete Communion" de Don Cherry, "Communication" de Carla Bley, "Globe Unity" de Schlippenbach, "Try Love" de Yusef Lateef, "Peace" de Ornette Coleman, "Love" de John Coltrane, "Love Supreme" y "Ascension" o las piezas "Sun Song", "Sun Myth", "Nebula", de los "Heliocentric Worlds" de Sun Ra y su "Solar Arkestra". Se percibe el mensaje de estos títulos si se les coloca en un solo contexto: "unidad espiritual por unificación total con el mundo entero y con ello amor y paz para todos y liberación en éxtasis panreligioso por ascensión cósmica, por ascenso, elevación hacia nebulosas estelares y cuerpos cósmicos mitológicamente comprendidos..."

Es importante ver que los músicos de jazz acentúan aquí, como tantas veces durante la historia del jazz, artístico-musicalmente sólo lo que la parte más ágil

en lo espiritual de la sociedad negra siente también fuera del ámbito musical. Así, en marzo de 1967, en una secundaria concurrida sobre todo por negros, maestros y alumnos boicotearon la ejecución de conciertos de música clásica europea. No lo hicieron porque no tuvieran interés en la música europea de concierto. Al contrario, la actividad musical de esta escuela era más elevada que el promedio. Lo hicieron porque los alumnos estimaron injustificado que sólo se les ofrecieran conciertos de música europea, y no de jazz, música hindú, árabe, africana o japonesa: "Esta selección es arbitraria, está basada en la historia europea, no en la nuestra."

Con ambas cosas —con la apertura hacia la música mundial y con la intensidad llevada al extremo— se relaciona la ampliación de la música hacia el ámbito del ruido. En las diferentes culturas musicales exóticas hay, siglos ha, sonidos que a nuestros oídos acostumbrados al instrumental europeo no suenan precisamente "musicales". Y a través de su intensidad explosiva, a muchos músicos del free jazz les ha "estallado" en forma literal el área sonora convencional de su instrumento. Los saxofones suenan como zumbido "blanco" electrónicamente intensificado, los trombones como los ruidos en las bandas de transporte de las minas, las trompetas como recipientes de acero que estallan bajo sobrepresión de gases, los pianos como alambres que revientan por tensión, los vibráfonos suenan como el viento que hace juegos de espanto en ramas metálicas, y los conjuntos que improvisan resuenan como seres de un mundo primitivo que emiten gritos míticos.

En efecto, la línea divisoria entre ruido y sonido que al oyente medio le parece tan inamovible y "natural", no se puede determinar por medios físicos; se

basa en una convención tradicionalista y tácita. En lo básico, la música puede utilizar todo lo que es audible. Precisamente en eso estriba su sentido: en la conformación artística de lo audible. Este sentido se lesiona cuando, de la plenitud inagotable de lo "acústico", se desmiembran algunos pocos sonidos como apropiados para la música y los otros se designan como "ilícitos".

Stockhausen dice: "Sonidos que antaño se clasificaban como ruido se incluyen hogaño en el vocabulario musical... Todos los sonidos y ruidos son música... Y música que emplea hoy lo que hoy es audible es música de hoy y no música futurista de un mañana, es música de nuestra era espacial, en la cual el movimiento, la dirección y velocidad de los sonidos constituyen elementos calculados de una composición. La meta es refrescar el arsenal bien conocido y tradicional de los sonidos y renovarlo con todos los medios disponibles en nuestro tiempo, al igual que lo ha hecho cualquier época precedente."

Cierto que Stockhausen dice esto ante todo por las experiencias de la música electrónica. Pero es aplicable a todo suceso acústico producible por el hombre. Quien se ría de que el piano ya no sólo se toque en su teclado, sino también en su interior, en sus cuerdas, que los violines sean golpeados o que las trompetas se usen, sin boquilla, como cerbatanas, demuestra que la música para él no pasa de ser un cumplir con reglas de juego convencionales. Un instrumento se construye para producir sonidos. En ninguna parte está prescrito cómo deberán producirse los sonidos. Al contrario, es tarea del músico encontrar siempre nuevos sonidos en su instrumento y tanto emplear en ello los instrumentos tradicionales de un modo novedoso, como inventar

nuevos instrumentos o evolucionar los instrumentos tradicionales. Para muchos músicos esta tarea se ha convertido en su anhelo principal. Así, el baterista inglés Tony Oxley escribió para una edición de la revista de vanguardia *Microphone,* en la cual están representados muchos bateristas modernos de la Gran Bretaña con opiniones de muchas páginas de extensión, sólo esta única frase: "Mi actividad más importante es la ampliación de mi vocabulario." Esta opinión es característica de muchos músicos contemporáneos.

Vivimos en una época que ya ha aportado al mundo nuevos sonidos en medida inimaginable: aviones jet y explosiones atómicas, ruidos de oscilación y el chisporroteo fantasmal en los salones de montaje de la industria de precisión. Los habitantes de las grandes urbes están sometidos a un cañoneo de decibeles que hombres de épocas anteriores no sólo no hubieran soportado físicamente, sino que los hubiera lanzado a precipicios de trastorno psíquico y espiritual. Los científicos han ampliado millones de veces los ruidos de plantas en crecimiento hasta convertirlos en truenos ensordecedores. Y del pez, que a los románticos de siglos pasados les parecía la más muda de todas las criaturas, sabemos que lleva consigo un aura ininterrumpida de sonidos. Todo ser humano vivo hoy se ve afectado por la ampliación de lo audible. ¿Deberán ser los músicos los únicos no afectados por ello, cuando son los que más se ocupan de lo audible?

En pocos años, el free jazz se convirtió en una forma de expresión ricamente articulada que comanda toda la escala de las emociones humanas. Debemos liberarnos de oír en esta música únicamente rabia, odio y protesta. Esta acentuación parte sobre todo del ruidoso

comportamiento de un pequeño grupo de críticos y músicos neoyorquinos que se hallan lejos de representar a todo el free jazz. Al lado de la protesta de un Archie Shepp encontramos la intensidad hímnico-religiosa del difunto John Coltrane, la alegría de músico de pueblo de Albert Ayler, la frialdad intelectual de Bob James, la amplitud cósmica de Sun Ra o la delicada sensibilidad de Carla Bley.

Durante los sesentas cada vez más jóvenes músicos y aficionados al jazz por todo el mundo iban orientándose entre los nuevos sonidos. Mientras los críticos y aficionados que no sabían apreciarlos seguían gritando "el caos", el nuevo jazz iba encontrando su público, no sólo en los Estados Unidos sino también en Europa, donde evolucionó un tipo autónomo de música free, el free jazz europeo. Pocos países hay en que se toque tanto free jazz como en Alemania: primero en la Alemania Occidental, pero desde el fin de los sesentas, también, cada vez más, en la Alemania Oriental. Hoy tenemos razones para sospechar (con toda la cautela necesaria al hacer tales afirmaciones) que después del grupo de la AACM, basado en Chicago (*cf.* el siguiente capítulo), no hay grupo de músicos de free jazz tan homogéneo, en lo musical y en lo personal, como los músicos alemanes de música free.

Una afirmación surge una y otra vez en las incontables críticas que ha engendrado este nuevo estilo de música: la nueva libertad terminará en caos. Sin embargo, después de su comprensible entusiasmo inicial por la nueva libertad, los músicos empezaron a afirmar que la libertad no era el único punto. Sunny Murray, el baterista de free jazz que ya hemos mencionado, dijo: "Se puede obtener completa libertad

con cualquiera que pase por la calle. Dénsele 20 dólares; y probablemente hará algo bastante libre." Afirmaciones similares se han hecho con creciente frecuencia desde el fin de los sesentas. Una razón de ello es, ciertamente, que los músicos tomaron conciencia de que el free jazz iba desarrollando sus propios clichés. Y pronto estos clichés del free jazz —por falta de tradición— parecieron aún más vacíos que los clichés del jazz convencional que acababan de destruir con tanto entusiasmo. De este modo, la mayoría de los músicos de free jazz desarrollaron un nuevo y dinámico interés en la tradición del jazz.

También por otras razones, la palabra "caos" es inadecuada como criterio. Como europeos nos corresponde echar un vistazo a la historia de nuestra propia música.

La música de Occidente ha conocido tres veces una "nueva música". Por primera vez hacia 1350, la *Ars Nova,* cuyo compositor más destacado fue Guillaume de Machaut. Dos siglos y medio más tarde, alrededor de 1600, surgió en Florencia *La Nuove Musiche* con la música monódica del *stile rappresentativo* en derredor de compositores como Orazio Vecchi y Monteverdi. Ambas veces los maestrillos músicos cortesanos y eclesiásticos sintieron la irrupción del caos en la música. Y a partir de entonces ya no acaba nunca la cosa: Johann A. Hiller habla "con horror" de las "crudezas" de Bach. Mozart recibió la devolución de la primera impresión de sus cuartetos "por la defectuosa grabación" de las planchas. "Se creía que los muchos acordes y disonancias eran fallas de la grabación de la plancha" (Franz Roh).

Críticos contemporáneos de Beethoven ya pueden ser utilizados para lo que sucede en nuestros días:

"Todos los conocedores no partidistas y amigos de la música estaban totalmente de acuerdo en que algo tan chillante, incoherente e insultante para el oído prácticamente no había sucedido con anterioridad en la historia de la música." (Se refiere a ¡la obertura de Fidelio!) Brahms, Bruckner, Wagner, todos ellos pertenecieron durante algún tiempo al "gremio de los caóticos". Y luego surgió por tercera vez una "música nueva" —con todos los escándalos que vemos documentados hoy—. Pensemos en las turbulentas protestas en el estreno de la "Consagración" de Stravinski en 1913, en París, en los diferentes escándalos por Schönberg y su "Pierrot Lunaire" o las "Cinco piezas para orquesta, opus 16", o en el estreno de "Pelléas et Mélisande" de Debussy en el año 1902 (que se sintió como "música cerebral" y ejemplo de "conciencia nihilista"). Hoy, esta música está considerada como "clásica". Cierto es que los compositores jóvenes de la vanguardia la consideran "anticuada". Compositores de música para películas utilizan sus armonías como fondo para partituras de Hollywood.

Algo parecido sucedió en el jazz. La nueva música de Nueva Orleáns les sonó a aquellos que la oyeron por primera vez en Europa como algo "caótico": partida salvaje y libre hacia un país nuevo y perturbador. Pero al principio de los años cincuentas, el jazz de Nueva Orleáns era la música de la alegría ordenada y conformista de los niños y las niñas bien en toda Europa.

Cuando en 1943 llegó el bebop, no sólo los legos, sino también los críticos especializados estaban, casi con unanimidad, de acuerdo en que "Ahora ha irrumpido el caos definitivo, el jazz ha llegado a su término". Hoy los coros de trompeta de Dizzy Gillespie y sus

vocalizaciones nos suenan no solamente divertidas sino de fácil asimilación, tales como "When the Saints go Marching in".

De todo ello se desprende: la palabra "caos" es apenas algo más que un estribillo que se podría rimar con historia de la música, tan simplemente como rimar "dolor" y "amor". El jazz libre hacía una rima magnífica con ella.

Para un mundo burgués que en nada está tan unido como en su constante demanda de seguridad, nada es tan necesario, si no quiere dejar totalmente de vivir, como la conciencia del caos que lo rodea. Una de las posibilidades que esta conciencia proporciona, al ordenar el caos dándole forma artística, es el jazz libre. Pero el caos lo puede ordenar únicamente aquel que se le acerca. De aquí parte el "sonido del caos" hacia la música, primero hacia la música clásica europea, luego, a partir de los sesentas, hacia el jazz. El free jazz quiere obligarnos a acabar con la postura de considerar la música como medio de nuestra autoafirmación. El hombre que construye computadoras y que manda naves espaciales a Venus tiene mejores posibilidades de autoafirmación. Y el que sigue pensando de manera racista y hace política imperialista al estilo del siglo XIX de por sí no merece ninguna autoafirmación.

Con autoafirmación en la música quiero decir la manera en la que todos hemos oído la música hasta hoy: siempre un par de compases adelante; y luego, cuando sucedía con exactitud o en forma parecida lo que se estaba esperando (dígase: creía poder exigir) uno se sentía afianzado. Y con orgullo se comprobaba cuán acertado se había estado. La música ya no tenía casi ningún otro destino, sino desencadenar

así la conciencia del propio valer. Todo estaba en lo justo, y las pequeñeces que constituían el margen de error aumentaban la excitación.

Al free jazz hay que oírlo sin la urgencia de verse afirmado. La música ya no sigue al oyente, el oyente tiene que seguir a la música, sin premisas, a dondequiera que ella lo lleve. Los músicos de un grupo alemán de vanguardia, el Quinteto Manfred Schoof, hablaron a mediados de los sesentas del vacío total, de la *tabula rasa* que se necesita para ello. En los Estados Unidos se ha observado lo mismo: los niños estaban encantados con el jazz de nuevo cuño. Simplemente escuchaban lo que estaba sucediendo y ¡estaba sucediendo la mar de cosas! Dondequiera que vayan los sonidos, los niños van con ellos. En su cabeza o en su sensibilidad no hay ningún rincón que a mitad de cada frase musical exija: Deberá seguir de esta manera, deberá conducir hacia allá, y si no lo hace está "equivocado". Ellos no exigen nada y por eso lo reciben todo. En cambio, el adulto que ya casi sólo tiene exigencias para la música —o para un poema o un cuadro— no debería abrigar falsas ilusiones: fuera de su segura autoafirmación no recibirá nada.

Los setentas

> La fusión debe ocurrir dentro de nosotros. De otro modo, no ocurrirá.
>
> John McLaughlin

Hasta aquí hemos podido asignar a cada década un estilo particular: ciertamente, al costo de algunas sutilezas, pero con mayor claridad como resultado. Con

el comienzo de los setentas, hemos de abandonar tal principio. Este decenio mostró al menos cinco tendencias distintas:

1) Fusión o jazz rock: la combinación de improvisación del jazz con ritmos y electrónica del rock.

2) Una corriente hacia la música de cámara romántica europea, una "estetización" del jazz, por llamarla así. De pronto aparecen en el escenario grandes números de solos y dúos sin acompañamiento, a menudo sin sección de ritmos: ni batería ni contrabajo. Se prescinde de muchas cosas que habían sido consideradas esenciales para el jazz: explosiva energía, dureza, enorme expresividad, intensidad, éxtasis, y ningún temor a la "fealdad"... Como dijo un crítico norteamericano, el jazz estaba "hermoseándose" o, como diríamos nosotros, "estetizándose".

3) La corriente principal. En gran parte ajena a caprichos y modas, la corriente principal del jazz sigue fluyendo. Los músicos de la corriente principal son herederos de la gran tradición del jazz, desde Nueva Orleáns y Louis Armstrong hasta Miles Davis y John Coltrane. Los tiempos en que "corriente principal" se identificaba con Swing jazz, como en los cincuentas, hace mucho que pasaron. Durante la primera mitad de los setentas Miles Davis (véase la sección acerca de él) fue una especie de estrella guía para muchos músicos de la corriente principal moderna: en la segunda mitad de la década, John Coltrane (véase la sección sobre él y Ornette Coleman) asumió esta función. Se desarrolló un "clasicismo a la John Coltrane".

4) La música de la nueva generación del free jazz. Cuando la música de fusión se adueñó del escenario a principio de los setentas, e inmediatamente se volvió

un triunfo comercial, muchos críticos escribieron: el free jazz ha muerto. Pero este juicio resultó precipitado. La música "free" tan sólo se había vuelto "clandestina" (y "clandestina" significaba también desde entonces, que se había ido a Europa). Los años 1973-1974 marcaron el regreso de la libre interpretación, centrada en la AACM, con base en Chicago, asociación de músicos fundada por el pianista y compositor Muhal Richard Abrams. En el curso de los setentas, los músicos del free jazz, encabezados por los intérpretes de la AACM, cobraron una importancia cada vez mayor. En 1979, Charles Suber, director de *down beat,* escribió que la verdadera sorpresa en la Encuesta de los Críticos de la revista para 1979 era que tantos ganadores en las encuestas —individual o colectivamente— se identificaran con la AACM. Y sólo en apariencia es contradictorio que el free jazz de los setentas esté más consciente de sí mismo, por una parte, mientras que por la otra (al menos para los músicos negros) se relaciona en forma poderosa y deliberada con las raíces africanas de la música negra. Los músicos de la AACM ya no llaman "jazz" a su música sino —orgullosamente— "Gran Música Negra". (Léase más sobre la AACM en el capítulo sobre los combos del jazz.)

El compositor y multinstrumentalista Anthony Braxton, también producto de la AACM, fue el primer músico de free jazz que obtuvo cierto éxito comercial en los Estados Unidos durante los setentas.

5) El desarrollo gradual de un nuevo tipo de músico que trasciende e integra jazz, rock y diversas culturas musicales.

Entre todas estas corrientes, hay incontables traslapes e interconexiones. Todos estos estilos de tocar se

desarrollaron mediante la interacción del free jazz con la tonalidad y estructura musical convencionales, elementos tradicionales del jazz, moderna música europea de conciertos y elementos de culturas musicales exóticas (ante todo, de la India), con romanticismo europeo, blues y rock. "Ya no sólo hay un estilo libre de tocar, son todos juntos", dijo el clarinetista Perry Robinson. Desde luego, el aspecto fundamentalmente nuevo es que la naturaleza categórica de todos estos elementos va disolviéndose. Los elementos ya no existen como entidades distintas, como en amalgamas anteriores: pierden su naturaleza singular para convertirse en música pura.

El jazz de los setentas es fundamentalmente "cool", aun cuando parezca "hot". Existe una similar índole de relación "clasicista" entre los estilos de los sesentas y los setentas, como la que hubo entre el cool jazz de los cincuentas y el bebop de los cuarentas.

La libertad del free jazz no significó sencillamente capricho y desorden. Muchos músicos de free jazz supieron y subrayaron esto desde el principio; pero desde el comienzo de los setentas también los "extraños" lo han reconocido. La cuestión de qué metas se había fijado a sí misma la libertad de los sesentas encontró su respuesta en la música de los setentas. Los músicos comprendieron por qué había sido necesaria la libertad: no para que cada quien hiciera su capricho, sino, antes bien, para capacitar a los músicos de jazz a hacer un uso libre de todos los elementos cuyas características autoritarias y automáticas habían superado.

Por ejemplo, en el aspecto armónico, los músicos de jazz no abandonaron toda armonía aprendiendo a tocar con "tonalidad libre". Sencillamente se liberaron del funcionamiento automático y maquinal de

la convencional armonía de escuela que, una vez establecida cierta estructura armónica, determinaba toda progresión armónica. Los músicos de free jazz han logrado romper esta circularidad maquinal y "autoritaria" del proceso armónico, y al hacerlo están hoy mucho mejor preparados para tocar armonías estéticamente "bellas".

En el ritmo puede encontrarse otro ejemplo: vemos hoy que la métrica regular del jazz convencional no se disolvió para destruirla, como les pareció a algunos aficionados en la fase inicial del free jazz. Antes bien, fue disuelta porque la naturaleza automática y mecanicista del *beat* constante estaba en disputa. De hecho, una métrica constante se había llegado a dar por sentada durante los primeros sesenta años de la historia del jazz, hasta tal punto que tomar decisiones artísticas en este ámbito se había vuelto casi imposible. Desde la primera mitad de los sesentas, ya no se da por sentado nada en materia de ritmo. Hoy, puede emplearse todo tipo de ritmo y métrica, constantes o no, con mucho mayor libertad e independencia.

El free jazz fue un proceso de liberación. Sólo hoy pueden ser realmente libres los músicos de jazz: libres también de tocar todas las cosas que fueron estrictos tabúes para muchos músicos creadores del periodo del free jazz: terceras y tríadas y progresiones armónicas funcionales, valses, canciones y métrica de cuatro tiempos, formas y estructuras discernibles y sonidos románticos.

El jazz de los setentas melodiza y estructura la libertad del jazz de los sesentas. Para el no especialista, los setentas son básicamente la década de la música de fusión o, como a menudo se le llama en Europa, del jazz-rock. Pero, como ya hemos dicho, hubo mu-

chos elementos, aparte del jazz y del rock, que se fusionaron en esta música.

Las primeras señales de fusión pudieron verse a finales de los sesentas, en grupos como el Gary Burton Quartet, Jeremy y los Sátiros, del flautista Jeremy Steig, el Quinteto John Handy, la Cuarta Vía del pianista Mike Nock, el Cuarteto Charles Lloyd, los Espíritus Libres del guitarrista Larry Coryell, el primer grupo Lifetime de Tony Williams y varias llamadas grandes bandas compactas, que seguían el ejemplo de Sangre, Sudor y Lágrimas.

De manera interesante, el desarrollo de la fusión inicialmente fue mucho mayor en la Gran Bretaña (a partir de 1963), pero también llegó a su fin allí mucho más pronto (cerca de 1969) que en los Estados Unidos. Exagerando un poco podríamos decir: en la Gran Bretaña los sesentas ya fueron la década de la música de fusión, en grupos como la Graham Bond Organization del organista Graham Bond; Colosseum and Cream; Soft Machine, y en músicos como el guitarrista John McLaughlin, el contrabajista Jack Bruce, los bateristas Ginger Baker y Jon Hiseman, y el saxofonista Dick Heckstall-Smith.

Y sin embargo, fue sin duda Miles Davis quien dio el gran paso hacia el jazz de fusión con su álbum "Bitches Brew", grabado en 1970. Miles fue el primero en llegar a una integración equilibrada y musicalmente satisfactoria de jazz y rock. Fue el catalizador del jazz-rock, no sólo con sus propios discos, sino porque también muchos de los músicos importantes de la década salieron de sus grupos.

Vale la pena observar en qué momento ocurrió todo esto. Como hemos dicho, "Bitches Brew" se grabó en 1970, época del *Crepúsculo de los dioses* de la

época del rock: fallecieron Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison y Duane Allman; los Beatles se desintegraron. El peor desastre de la época del rock ocurrió en Altamont, California, en un concierto de los Rolling Stones: cuatro personas murieron y hubo cientos de heridos; se destruyó toda la maravillosa buena voluntad de Woodstock, y el propio Woodstock —el milagro de la "Nación de Woodstock", de una sociedad joven y nueva, llena de amor, tolerancia y solidaridad— mostró su verdadera cara de hombre de negocios. En Nueva York y San Francisco, "Fillmore East" y "Fillmore West", centros de la música de rock, cerraron sus puertas por última vez. De pronto, la edad del rock había perdido su impulso, la época había perdido su rock. No estaban apareciendo en el escenario nuevos grupos de artistas individuales que destacasen. Hacia el final de este periodo, Don McLean cantó el triste y resignado estribillo acerca de "el día en que la música murió", en su canción "American Pie", último himno de la época del rock. Y así fue interpretado por todo el mundo. Durante semanas, esta canción fue el *hit* máximo.

Todo lo que hemos enumerado aquí ocurrió entre 1969 y 1972. El nuevo jazz se desarrolló en paralelo exacto con estos acontecimientos, integrando rock y jazz. El año de 1969 marcó la aparición de "In a Silent Way", de Miles Davis, el álbum que allanó el camino a "Bitches Brew". En 1971, se formaron Weather Report y la Mahavishnu Orchestra. A partir de 1972 ya está aquí el nuevo jazz, en poder de todas sus facultades, con todos los grupos que presentaremos en el capítulo sobre el combo. Todo el que "integra", que no enfoca siempre uno, rock *o* jazz, no puede dejar de concluir que este paralelo cronológico no es totalmente

accidental. La edad del rock —o al menos sus mejores elementos— se integraron en el nuevo jazz. Y el nuevo jazz dio sensibilidad a la música rock de los sesentas, así como ésta, similarmente, había dado sensibilidad al rock-and-roll de los cincuentas.

Este punto resulta más claro si notamos que existe una influencia del rock sobre el jazz en cuatro aspectos esenciales: en la electronización de los instrumentos, en el ritmo, en la nueva actitud hacia el solo y —en relación con ello— en un mayor hincapié en la composición y el arreglo, así como en la improvisación colectiva. En cada uno de estos aspectos, el nuevo jazz da mayor refinamiento a una característica del rock que los músicos del rock no habían logrado desarrollar más.

En el terreno de la electrónica, se añadieron a la instrumentación del jazz los siguientes instrumentos y accesorios: pianos eléctricos, órganos y otros teclados electrónicos; guitarras electrónicamente amplificadas y otros instrumentos (entre ellos saxofones, trompetas, y aun baterías) utilizados a menudo en relación con wah-wah y difuminadores de pedal, *ecolettes,* cambiadores de fase, moduladores de anillo y unidades de realimentación; vari-tonos, multidivisores, etc. (para la duplicación en octava y armonización automática de las líneas melódicas); guitarras de dos tableros (que combinaban las posibilidades de la guitarra de seis cuerdas con las de doce cuerdas, o de la guitarra y el contrabajo), y sintetizadores de varias clases, monofónicos a comienzos de la década y después también polifónicos.

La tecnología de la grabación alcanzó una importancia similar. El moderno estudio de grabación se ha vuelto tan importante que ha adquirido la estatura

de un "instrumento" de valor igual a los que tocan los músicos. Un buen ingeniero grabador debe tener el mismo conocimiento y la misma sensibilidad que un músico —además de la maestría tecnológica necesaria— porque "toca" sus controles y aparatos. Por su parte, los músicos han adquirido un nivel de conocimiento técnico apenas menor que el de muchos ingenieros. Manipular sonidos se había convertido en un arte; con ayuda de inventos como aseadores, acopladores o máquinas de coro se logra cambiar, cintilar, "emigrar". Algunas de estas técnicas también se emplean al grabar jazz tradicional, desde luego, pero más discretamente que con el jazz-rock o la fusión.

A primera vista, puede dar la impresión de que los músicos de jazz simplemente tomaron todo este equipo de la música rock y pop; pero viendo más de cerca se descubre que, por ejemplo, la guitarra eléctrica fue presentada por primera vez por Charlie Christian en 1939, en el sexteto de Benny Goodman. Y el órgano eléctrico se popularizó por vez primera en música de blues y ritmo negro, tocada por músicos como Wild Bill Davis; se abrió paso hasta la conciencia del público mediante el gran éxito del organista de jazz Jimmy Smith después de 1956. El mundo de la música tomó conciencia del sonido chispeante del piano eléctrico gracias al *hit* de Ray Charles "What'd I Say" en 1959. La música de rock blanco no incorporó este instrumento hasta que Miles Davis grabó "Filles de Kilimanjaro" con Herbie Hancock y Chick Corea al piano eléctrico en 1968. La primera experimentación con instrumentos de viento, vari-tonos y multidivisores electrónicamente amplificados fue efectuada por los músicos de jazz Sonny Stitt (1966) y Lee Konitz (1968). El sintetizador procede de la música de concierto, don-

de había sido creado y puesto a prueba desde 1957 por R. A. Moog, en cooperación con Walter Carlos. Los moduladores, cambiadores de fase y técnicas de realimentación también fueron utilizados por primera vez en los estudios electrónicos de la música de concierto.

La impresión de que todos estos sonidos son sonidos de rock es, esencialmente, resultado de la gigantesca maquinaria publicitaria de los medios de difusión de rock y la industria del disco. Fue así como estos sonidos llegaron a la conciencia de las masas, en general; sin embargo, debe notarse que la producción de sonidos "puramente" electrónicos provino, en principio, de la música vanguardista de concierto. La obra "pionera" de amplificar y manipular en el aspecto electrónico los instrumentos tradicionales fue obra de músicos negros.

A este respecto, acaso sea interesante recordar que fue una cantante negra de los treintas, Billie Holiday, la primera en captar el potencial del micrófono para dar un empleo enteramente nuevo de la voz humana al cantar. Se había dicho que el estilo de Billie Holiday, que por entonces se consideraba nuevo y "revolucionario", consistía principalmente en "microfonizar" la voz, en una manera de cantar que resultaba inimaginable sin el micrófono. Este estilo "microfónico" se ha vuelto tan común para toda clase de música popular que casi nadie puede imaginar cuán revolucionario pareció al ser creado por Billie Holiday.

Charles Keil y Marshall McLuhan han señalado el talento especial de los afronorteamericanos para hacer audibles las nuevas posibilidades de la electrónica. Keil supuso que "si es correcta la tesis de McLuhan, la edad electrónica o posletrada y las fuerzas de alta energía

de su público que hoy están ya con nosotros deben dar a la cultura negra un enorme impulso tecnológico".

En suma, hemos mostrado que la electronización de los instrumentos fue preparada por músicos negros y que los sonidos "puramente" electrónicos fueron obtenidos por primera vez en los estudios de la música electrónica de conciertos. El escenario del rock simplemente popularizó estos sonidos. La música de jazz, rhythm & blues, de conciertos electrónicos, el rock y el pop, trabajaron todas al unísono. Tan diversa cooperación, que abarcaba tan distintas áreas de la música, nos permite concluir que la introducción de la electrónica en la música fue una demanda de los tiempos. No sólo los instrumentos sino también las necesidades auditivas del hombre moderno son "electronizadas": del hombre moderno de todos los estratos y clases sociales, desde las barriadas y *ghettos* hasta los festivales de música del mundo intelectual. La electrónica, dice el compositor norteamericano Steve Reich, se ha vuelto "étnica"; la electrónica "transporta" la música que "el pueblo" desea oír: así como la piel de animales y las maderas en un tiempo transportaron la música en África. La música de una época siempre es "transportada" por el elemento que es el determinante principal de la vida; y hoy, esta función es desempeñada por la electrónica.

Esto puede decirse especialmente de ese segmento de la sociedad que "cree en la electrónica", que cree que todo lo que puede hacerse debe hacerse, modo de pensar que hoy automáticamente implica la electrónica. De esta manera, tal hincapié en la electrónica —que algunos diríamos es excesivo— indica un consenso con el mundo tecnológico de hoy. Este consenso forma una extraña contradicción con la actitud de oposición

con que actúan muchos intérpretes de esta música. Es obvio que el consenso es más profundo que la oposición, porque el consenso se expresa por el material y el sonido de la música, y la oposición tan sólo por sus gestos.

La cuestión del excesivo volumen también interviene en este contexto. Este argumento causa al "extraño" tantos problemas como hace treinta años el ritmo constante del metro básico. ¡Se han dicho tantas cosas acerca del exceso de volumen! Yo las he oído todas: que fisiológicamente es dañino, inconmensurable con el potencial del oído humano que por ello, pone en peligro las facultades auditivas o puede acabar por destruirlas Y siempre hay un otólogo que puede confirmar esto "por su experiencia diaria", y a la prensa burguesa le encanta presentar estas cosas. Y sin embargo, un mayor volumen también puede crear nuevas sensibilidades: hace pocos años, nadie habría podido descubrir tantas sutilezas como las que hoy oímos en la tremenda gama de ondas de sonido generadas por la Orquesta Mahavishnu o por el grupo Weather Report, para nombrar sólo dos. Este nuevo volumen es un nuevo desafío: el que se enfrente al desafío será capaz de trabajar con una acústica máxima que sólo ayer parecía imposible que el oído lograse diferenciar. En otras palabras, un alto volumen ensancha la capacidad humana y, por ello, la conciencia humana. Y en ello estriba su desafío. En una época en que los sonidos de nuestras vidas diarias han alcanzado decibeles de dimensiones no imaginadas, la música no puede ni debe permanecer fija al volumen de ayer ni al del día anterior.

Ello significaría abandonar el avance artístico logrado en las gamas auditivas en que vivimos, en el sen-

tido que fue esbozado en el capítulo sobre el jazz de los sesentas en relación con la cuestión del "ruido".

Hasta aquí la electrónica. Consideremos ahora el ritmo. Lo inadecuado de las combinaciones de jazz y rock de los sesentas se debió principalmente al hecho de que los ritmos tradicionales de rock de los grupos populares eran demasiado indiferenciados para despertar interés en una música tan sumamente sensitivizada como el jazz de hoy. Ya a comienzos de los sesentas, bateristas como Elvin Jones, Tony Williams, o Sonny Murray estaban tocando ritmos sin igual en la música occidental, por su muy estratificada complejidad e intensidad. Ante ello, aun las obras de los mejores bateristas de rock parecían regresivas. De manera interesante, sólo los bateristas de jazz han logrado enfrentarse con éxito a la agresiva y extravertida actitud de los ritmos del rock de tal manera que produjesen estructuras correspondientes a las altas normas del jazz. Al comienzo de los setentas, los principales bateristas en este terreno fueron Billy Cobham (de la primera Orquesta Mahavishnu) y Alphonse Mouzon (del primer Weather Report). Ambos formarían después sus propios grupos.

El tercer aspecto de la influencia del rock sobre el jazz es el enfoque hacia el solo. En todos sus periodos, el jazz siempre tuvo su verdadera culminación en las improvisaciones solistas de grandes artistas individuales; sin embargo, durante los sesentas —primero en Estados Unidos, y después más aún en Europa— surgió un número creciente de conjuntos de free jazz que empezaron a dudar de la validez del convencional principio del solo. Muchos de estos músicos de jazz —consciente o subconscientemente— creyeron que la práctica de la

improvisación individual, en que sólo cuenta la actuación de la estrella máxima, refleja demasiado fielmente el principio de desempeño del sistema capitalista. Paralelo a la creciente crítica social y política de este principio —en realidad, pocos años antes de que surgiera— había empezado un cuestionamiento del valor del principio de improvisación individual. Más y más fuerte se manifestó la tendencia a improvisar colectivamente. Para ello, el camino fue allanado por el contrabajista Charles Mingus, en cuyo grupo siempre hubo mucha improvisación colectiva desde finales de los cincuentas. Por entonces no pudo preverse que varios años después tales "colectivos" serían la marca de todo un desarrollo músical, aún más en Europa que en los Estados Unidos. Bandas del calibre de la Orquesta Mahavishnu mostraron tan alto grado de interrelación compleja al improvisar que resultaba difícil saber cuál *de los cinco músicos estaba al frente en algún momento* dado, para no hablar siquiera del solo en el sentido tradicional. El pianista Joe Zawinul dijo acerca de su banda, Weather Report: "En este grupo, o nadie toca solo, o todos tocamos solos al mismo tiempo."

Desde el principio, las compañías y los productores de discos desempeñaron un papel mayor en el jazz-rock y la música de fusión que en ninguno de los anteriores estilos de jazz. Tenían más que decir acerca de lo que iba a grabarse que los propios músicos. Y tomaban sus decisiones pensando más en el negocio que en la música. En cerca de cinco años, el ímpetu musical del jazz de fusión fue asfixiado por esto, de manera muy similar a como, media década antes, se había empantanado *en la Gran Bretaña en una época de cinco años.*

"Desde 1975 —escribió el crítico Robert Palmer— la música de jazz eléctrico/rock fusión es una mutación

que empieza a dar señales de tensión adaptativa... Las bandas de fusión han descubierto que es buena idea... apegarse a acordes bastante sencillos. De otra manera, el sonido se vuelve confuso y sobrecargado. Esto significa que se están abandonando las sutilezas del fraseo del jazz, el texto de muchas capas de la batería y el rico lenguaje armónico de la música..."

Los setentas produjeron una abrumadora inundación de discos de jazz-rock. ¿Cuál duraría? Al más alto nivel de calidad, ciertamente no mucho más que los dos primeros álbumes de Miles Davis, todos los discos de la primera Orquesta Mahavishnu (¡ninguna de las otras formaciones Mahavishnu!), un par (y aquí es donde empiezan las reservas) de Chick Corea y Herbie Hancock y Weather Report, y otros cuatro o cinco álbumes. No es mucho, en realidad, si se considera que durante el auge del bebop —o durante la época del Swing, antes que él— mes tras mes surgieron discos hoy importantes; y hoy, después de treinta o cuarenta años se siguen regrabando porque han soportado brillantemente la prueba del tiempo. No es posible dejar de pensar en lo que podrá quedar del rock-jazz y de la música de fusión dentro de treinta o cuarenta años.

Muchos de los mejores músicos de rock-jazz han observado un déficit en su música. Especialmente en la segunda mitad de los setentas, cada vez más volvieron a la música acústica en su trabajo de estudio o en concierto. ("Música acústica" es el nombre de todos los sonidos "no electrónicos" de los instrumentos tradicionales; no es un término particularmente apropiado, ya que, desde luego, toda la música es "acústica".) Cuando dos de los artistas consagrados de jazz-rock, Herbie Hancock y Chick Corea, partieron en sus grandes giras,

en dúo, prescindieron de todos los aparatos electrónicos que normalmente utilizaban, y sólo tocaban el "viejo y buen" gran piano de concierto. Y el grupo V.S.O.P. unió con instrumentos "acústicos" que habían demostrado ser particularmente útiles en el jazz-rock "electrónico", a músicos como Herbie Hancock, Tony Williams, Freddie Hubbard y Wayne Shorter. Es en verdad notable cómo todos estos músicos "florecieron" cuando "por fin" pudieron volver a tocar "simplemente música" en instrumentos "normales" sin toda la complicada electrónica.

Tan sólo hace pocos años, los músicos de rock y de free jazz representaban dos polos casi irreconciliables. Los músicos de rock consideraban esotérico y sumamente difícil de entender el free jazz. Por otra parte, la gente del free jazz notaba que el rock era música primitiva e ingenua, producida con el ojo puesto en el éxito financiero. Ciertamente, esta polaridad seguirá existiendo. Pero desde principios de los setentas han surgido más y más grupos que están creando una nueva unión a base de free jazz, rock, y todos los demás elementos mencionados antes.

Una de las principales razones de que puedan integrarse con tanta facilidad elementos del rock en el jazz es que, a la inversa, el rock ha tomado del jazz casi todos sus elementos, especialmente del blues, de los spirituals, gospel songs, y la música popular del *ghetto* negro, el rhythm & blues. Aquí el regular y continuo ritmo del rock, las frases del gospel y el soul, la forma y el sonido del blues, el sonido dominante de la guitarra eléctrica, etc., todo ello ha estado en existencia desde mucho antes de la aparición del rock. El baterista Shelly Manne dijo una vez: "Si el jazz toma del rock,

sólo toma de sí mismo." Una figura clave en este desarrollo es el guitarrista de blues B. B. King, quien originó casi cada elemento de la música del joven rock de hoy y el de los cuarenta guitarristas más destacados. Entre éstos, uno de los más célebres es Eric Clapton, quien tuvo la franqueza de reconocer que "Algunos hablan de mí como un revolucionario. Eso es absurdo; todo lo que hice fue copiar a B. B. King..."

Esto es lo que quiso decir el vibrafonista Gary Burton cuando declaró: "No hay influencia del rock sobre nosotros. Sólo tenemos las mismas raíces..."

Hemos hablado del modo en que la improvisación se ha vuelto cada vez más colectiva. Pudo oírse esta tendencia en los más diversos estilos modernos de jazz, desde el free jazz hasta la corriente principal contemporánea y el jazz de fusión. Pero como casi siempre ocurre en jazz, también tiene su contratendencia, hacia el solo sin acompañamiento de la tradicional sección de ritmos, corriente iniciada por el vibrafonista Gary Burton. Desde finales de los sesentas ha habido muchos solos o dúos sin acompañamiento, de músicos como los pianistas McCoy Tyner, Chick Corea, Keith Jarrett, Cecil Taylor, Oscar Peterson; los saxofonistas Archie Shepp, Anthony Braxton, Steve Lacy y Roland Kirk; el vibrafonista Karl Berger, el trompetista Leo Smith, el trombonista George Lewis, los guitarristas John McLaughlin, Larry Coryell, Attila Zoller, John Abercrombie, Ralph Towner y muchos otros; y en Europa, Gunter Hampel, Martial Solal, Derek Bailey, Terje Rypdal, Albert Mangelsdorff, Alexander von Schlippenbach, John Surman, y en Japón, Masahiko Satoh y otros.

Ciertamente, ya antes había habido solos de jazz, sin acompañamiento. Coleman Hawkins grabó el primer

solo de corno *a capella* en 1947, "Picasso". Después de todo, el solo fue favorecido por los grandes pianistas, desde los maestros del ragtime, por el fin de siglo, hasta James P. Johnson y Fats Waller y, más recientes, Art Tatum y otros.

Como en casi todos los terrenos del jazz, Louis Armstrong fue un precursor en el campo del solo; en su dueto con Earl Hines en 1928, "Weather Bird", y en docenas de cadenzas e irrupciones de solo.

Sin embargo, estos músicos tan sólo allanaron el camino para lo que ha sido, desde la primera mitad de los setentas, la clara tendencia que refleja la enajenación social y el aislamiento del músico de jazz —y, en general, del hombre moderno—, lo opuesto del espíritu colectivo antes descrito.

La corriente hacia tocar solo, en los setentas, fue una tendencia romántica, apartándose del estruendo de la amplificación electrónica, hacia una forma íntima, sensibilizada y extremadamente personalizada de expresión, síntoma de una creciente tendencia hacia un nuevo, objetivo y claro romanticismo. Y es oportuno que en la historia de este movimiento de solos y dúos —y también en el avance paralelo hacia una "estetización" del jazz—, Europa haya desempeñado un papel especial. Los primeros conciertos en la historia del jazz en que todos los artistas tocaron sin acompañamiento ocurrieron en el festival de jazz con ocasión de los Juegos Olímpicos de Munich y en los Días de Jazz de Berlín, en 1972 (producidos ambos por este autor). Entre los artistas que aparecieron estaban Gary Burton, Chick Corea, Albert Mangelsdorff, Jean Luc Ponty, John McLaughlin, Pierre Favre, Gunter Hampel y el pianista de ragtime Eubie Blake. La compañía de discos de Munich ECM ha creado un concepto y un soni-

do que han llegado a ser ejemplares de esta tendencia hacia el acento en lo estético.

A pesar de todo, para el futuro, el gradual surgimiento de un nuevo tipo de músico (que ya había empezado en el free jazz, pero que está convirtiéndose ahora en una tendencia mundial) promete ser más importante que la mayor parte de las tendencias antes descritas. Por una parte, este nuevo tipo de músico permanece en contacto con el escenario del jazz, pero por otra parte, sólo emplea el jazz como punto de partida, o aun como simple componente entre muchos otros. Estos artistas han integrado elementos de un gran número de culturas musicales en su música: ante todo, de la India y de Brasil, pero también de Arabia, Bali, Japón, China, las diversas culturas africanas y muchas otras, y ocasionalmente, asimismo, de la música europea de concierto. Sienten lo que McCoy Tyner dijo en estas palabras: "Veo conexiones entre todos estos distintos tipos de música. La música de todo el mundo está interrelacionada... Lo que veo en música es algo total..." Y el trombonista de free jazz Roswell Rudd, que fue profesor de etnología musical en la Universidad de Maine, dijo: "Lentamente empezamos a entender que en realidad existe semejante cosa y que se le puede tocar: una música mundial... Hoy, podemos escuchar las músicas de todo el mundo, desde la selva del Amazonas hasta las mesetas malayas y los recién descubiertos pueblos aborígenes de las Filipinas. Toda esta música está hoy a nuestra disposición... Lo verdaderamente importante es, ahora, una nueva manera de oír y de ver, a través de todas estas culturas."

El prototipo de esta nueva camada de músicos es Don Cherry, ex compañero de Ornette Coleman. A co-

mienzos de los sesentas, aún podíamos llamarlo trompetista de free jazz. Pero ¿cómo podemos llamarlo hoy? Cherry se ha interesado en la música del mundo más que ningún otro músico. Y también ha aprendido a tocar instrumentos de diversas culturas del Tibet, China, la India o Bali. Su propia respuesta a la pregunta es: "Yo soy un músico mundial." Y llama "música primaria" a su música.

El desarrollo de este nuevo tipo de músico fue iniciado por John Coltrane, aun cuando él mismo no perteneciera todavía a tal tipo. El clarinetista Tony Scott, que pasó años en Asia y fue uno de los primeros en incorporar elementos de muchas culturas musicales asiáticas, y el flautista Paul Horn, que grabó buen número de conmovedores solos en el Taj Mahal, en la India, conviene con esta descripción, desde los sesentas. Durante los setentas surgieron más y más de estos "músicos mundiales", y esta corriente continuará. Entre la generación más joven de "músicos mundiales" se encuentran artistas como el intérprete norteamericano de sitar y tabla Colin Walcott, el guitarrista y compositor brasileño Egberto Gismonti, los miembros del grupo Oregon, el guitarrista Ralph Towner, y Stephan Micus (que presentaremos al final del capítulo sobre "Instrumentos misceláneos").

En realidad, hasta existe un centro musical cuyo "programa" real incluye música mundial: el Estudio de Música Creadora, del vibrafonista alemán Karl Berger, en Woodstock, Nueva York. Dice Berger: "Cuando empezamos aquí a comienzos de los setentas, se nos habría podido llamar una 'escuela de jazz'. Pero en realidad lo que nos interesa hoy, lo que hacemos y enseñamos aquí, es música mundial."

Al terminar esta versión de nuestro libro, solamente podemos decir esto acerca del jazz de los ochentas: continúan existiendo las corrientes ya señaladas durante los setentas. En los últimos setentas surgieron tres tendencias más:

1) Un notable regreso del Swing. De pronto, surgió toda una generación de jóvenes músicos que parecen intérpretes de rock o de fusión, pero que tocan música reminiscente de los grandes maestros de la época del Swing: tenoristas como Ben Webster o Coleman Hawkins, o trompetistas como Harry Edison o Buck Clayton. El más célebre de estos jóvenes músicos es el saxofonista tenor Scott Hamilton, de Providence, Rhode Island. Otros son el trompetista Warren Vaché y el guitarrista Cal Collins.

Hasta existe una compañía de discos especializada en el sonido de la "Nueva Época del Swing": la marca Concord Jazz, de California. Pero también hay álbumes de otras compañías; y nuevos tirajes de los discos clásicos del Swing han disfrutado de asombrosa popularidad.

2) Un regreso aún más notable y difundido fue el del bebop, iniciado por el gran saxofonista tenor Dexter Gordon. Durante años había vivido en relativo aislamiento en Europa, sobre todo en Copenhague. De pronto, a fines de 1976, llegó a Nueva York para presentarse en la Village Vanguard. Se suponía que sería un breve contrato, pero resultó un triunfal regreso no sólo para Dexter Gordon (que desde entonces vive en los Estados Unidos) sino también para el bebop en general. A comienzos de los ochentas, este resurgimiento del bop se ha difundido tanto que cerca del noventa

por ciento de los clubes de Nueva York presentan música bebop.

Ésta es la tercera oleada de bebop en la historia del jazz: después de la original década de bop (los cuarentas), y del hard bop de finales de los cincuentas. Así como el hard bop incorporó la experiencia del cool jazz —ante todo, las frases melódicas más largas—, el nuevo bebop de comienzos de los ochentas está incorporando todo lo ocurrido en el ínterin. Dos músicos parecen omnipresentes en la nueva oleada de bop, aunque no estén ya con vida: Charles Mingus y John Coltrane. Pero también hay músicos que han incorporado su experiencia del free jazz en su estilo bebop, creando una especie de "free bop". Este grupo incluye a músicos como el baterista Barry Altschul y los saxofonistas Arthur Blythe, Oliver Lake, Dewey Redman y Julius Hemphill.

Una de las cosas sorprendentes es la perfección musical con que toda una generación de jóvenes músicos norteamericanos está tocando de nuevo el bebop. Algunas de las composiciones de Charlie Parker se encuentran entre las más difíciles de tocar para cualquier músico de jazz. Durante décadas sólo hubo unos cuantos músicos que podían improvisar sobre sus complejas armonías, particularmente porque a Parker le gustaba tocarlas a un ritmo que parecía desafiar la capacidad humana. Pero a comienzos de los ochentas, jóvenes músicos están tocando y grabando docenas de obras de Charlie Parker, en su mayor parte, a un ritmo que aun supera al de los originales de Parker. Una de las más bellas composiciones de Parker, "Donna Lee", que durante décadas había estado casi olvidada, se ha vuelto casi marca de familia para los jóvenes músicos contemporáneos del bebop de todo el mundo.

De interés particular es también el quinteto "clásico" Max Roach-Clifford Brown, que inició el desarrollo hacia el hard bop en los cincuentas. Hay jóvenes músicos cuyo jazz combo claramente muestra la influencia de este grupo. Por ejemplo, el saxofonista tenor Billy Harper ha creado una fascinante síntesis de la tradición de Parker, Coltrane, reminiscencias de Max Roach-Clifford Brown y música de gospel. El joven pianista Anthony Davis compuso una "Suite para Monk", como homenaje a la gran música de Thelonious Monk, y el pianista y compositor Heiner Stadler grabó un álbum que fue un tributo doble a Charlie Parker y a Monk. Algunas compañías de discos se han especializado en bebop: Muse Records en Nueva York, Bee Hive en Chicago, y Steeple Chase, con base en Dinamarca.

Buen número de músicos bebop habían vivido en la oscuridad durante muchos años. Conviene a este cuadro de comienzos de los ochentas el que muchos de ellos hayan vuelto al escenario de Nueva York, y entre ellos algunos de esos grandes "norteamericanos en Europa" que se fueron de los Estados Unidos —principalmente a comienzos de los sesentas— para llevar el mensaje del jazz a la costa oriental del Atlántico. Algunos de estos músicos aún residen en Europa pero vuelven a tocar muy regularmente en los Estados Unidos: uno de ellos es el tenorista Johnny Griffin, de los Países Bajos, otros son el trompetista Art Farmer, de Viena, el pianista Mal Waldron, de Munich, y el contrabajista Red Mitchell, de Estocolmo. Los dos trombonistas Jay Jay Johnson y Bob Brookmeyer —el primero fue el verdadero creador de la moderna manera de tocar el trombón durante los cuarentas; el segundo es un músico del jazz de la costa occidental,

de los cincuentas— han abandonado su retiro californiano y se presentan con nuevos discos. Y el trompetista Woody Shaw, que se había ido al "exilio interno" en San Francisco a comienzos de los setentas, finalmente está recibiendo el reconocimiento que merece en el escenario de Nueva York como el trompetista bebop más creador de los tiempos actuales.

3) Con el jazz-rock como modelo, ha surgido el "free funk": combinación de improvisaciones libres en instrumentos de viento, con ritmos y sonidos de funk y de nueva ola (y hasta punk) y escenas de música popular. El portavoz del "free funk" o, como a él le gusta llamarla, "música sin ola", es el guitarrista James Blood Ulmer, que durante los setentas fue reconocido como el brazo derecho de Ornette Coleman. En realidad, aún queda mucho de Coleman en su música. Pero también hay una abierta franqueza —¡y la agresividad y el volumen!— del rock de la nueva ola. Otros grupos que se encaminan en esta dirección son Decoding Society del baterista Ronald Shannon Jackson y el septeto Dizzazz, del altista Luther Thomas, y Defunkt, del trombonista Joe Bowie.

Y pronto habrá más. Hasta el viejo maestro Ornette Coleman se ha unido a sus antiguos alumnos, tocando "sin ola".

La perspectiva

Ya es evidente que la mayor parte de las actuales tendencias más importantes de jazz son de naturaleza conservadora. Toda la historia del jazz puede verse como una serie de cambios de estilos calientes a fríos. El jazz de Nueva Orleáns era un estilo "hot", mientras que el estilo de Chicago tenía aspectos más "cool";

el Swing tenía las dos cosas: tendencias más "cool" con músicos blancos como Benny Goodman o Artie Shaw con sus bandas, tendencias más "hot" con músicos negros como los de las bandas de Count Basie, Duke Ellington, Chick Webb, Jimmie Lunceford. El bebop, con sus atributos revolucionarios fue, desde luego, un estilo "hot", seguido por la melifluosidad del cool jazz. Con posterioridad vino otra revolución, el free jazz "hot", el cual fue seguido por los hasta cierto punto "cool" años setentas.

Por consiguiente, los ochentas deben producir otra revolución. Y sin embargo, parece que la erupción de un nuevo estilo "hot" se ha estado difiriendo inconscientemente, de manera similar a lo que los músicos de hard-bop hicieron a finales de los cincuentas, allanando el camino para la llegada del free jazz y catalizándolo. Es posible que esto sea lo que está ocurriendo de momento; que precisamente los músicos que encarnan los elementos conservadores de la actual escena del jazz estén ayudando en forma inconsciente a iniciar un estilo nuevo. Las auténticas revoluciones, en el jazz como en cualquiera otra forma de arte, son impensables sin una conciencia vital de lo que ha ocurrido antes.

Es indiscutible que el jazz ha alcanzado una envergadura que habría sido inimaginable tan sólo hace un par de años. En los dos últimos capítulos nos hemos referido a ocho corrientes que influyen sobre la escena actual. En realidad, puede haber muchas más, si consideramos los desarrollos marginales. Esto se encuentra en marcado contraste con décadas anteriores, en que un estilo por lo general fue predominante, y si acaso podían encontrarse uno o dos más. Theodor W. Adorno, sociólogo y filósofo alemán de la música, escribiendo

acerca de la adaptación hecha por Anton Webern del "Ricercar" de la *Ofrenda musical*, de Bach, acuñó la frase: "...desglosó lo que era simple estilo en él..." Esto es exactamente lo que están haciendo incontables músicos contemporáneos de jazz. La adaptación de Bach por Webern parece de finales del romanticismo, algo que recuerda a Richard Wagner o Schönberg. Todo esto, dice Adorno, ya debió de estar presente en la obra original de Bach.

Algo similar puede decirse del jazz: el nuevo bebop tiene sonidos contemporáneos. Sus elementos modernos debieron de existir en Charlie Parker, o incluso antes, en el jazz de Nueva Orleáns. Toda una generación de jóvenes músicos de jazz ha empezado a descomponer los estilos, y continuará haciéndolo más decisivamente en los años por venir. Por ello reaccionan con tanta energía cuando los críticos o aficionados al jazz tratan de asignarles estilos particulares o maneras de tocar. Han creado una nueva unión de todas las cosas que habían sido separadas en estilos distintos y modos de tocar. En esta unión, el cliché musical ha cobrado una importancia nueva; antes sentida, mas nunca conscientemente realizada.

Permítaseme decir algo provocativo: el jazz de los ochentas y de los noventas tendrá que crear nuevos clichés. El empleo general que los críticos dan al término "cliché" como algo exclusivamente negativo ha causado mucho daño, porque la música vital y comunicativa es imposible sin clichés. Considérese: casi siempre es el cliché el que provoca emociones. Una música sin ciertos términos que conocemos de otros marcos, fraseos familiares, estructuras realizadas muchas veces en armonía y sonido similares con los que (consciente o inconscientemente) identificamos ciertos procesos

emocionales: no podremos ya seguir una música sin todo esto, ni sentir empatía con ella.

Hemos de diferenciar el concepto "cliché". Desde luego, siempre habrá clichés en el sentido negativo, y habremos de reconocerlos como tales. Se deberán evitar y atacar las simples repeticiones, los rasgos demasiado evidentes, maquinales y automáticos. Pero la falacia de la crítica del jazz y, más en general, de la conciencia del jazz de los últimos veinte años consistió en considerar como cliché todo lo que antes ya teníamos.

Después de veinte años de destruir clichés, de pronto estamos comprendiendo que nos queda, no quiero decir "nada", pero sí muy poco. Dice Herbie Hancock: "Es como si hubiera que hablar con palabras nunca empleadas antes." Todo el que haga eso constantemente parecerá idiota, o desconsiderado, inhumano, descuidado, carente de amor. Volveré más adelante a este punto.

No nos engañemos: si criticamos el principio de un cuento de hadas porque empieza con las palabras que hemos oído mil veces antes: "Érase una vez...", será que no sabemos nada de cuentos de hadas. Los críticos que gritaban "¡Cliché!" ante cada cadenza de blues mostraban ese mismo tipo de ignorancia, porque la cadenza de blues es al jazz lo que "Érase una vez" es para los cuentos de hadas. (También volveré a esta cuestión, en relación con nuestro intento de una definición del jazz.)

Los críticos que caracterizan todo festival escribiendo que "una vez más, no se presentó nada nuevo", muestran en último análisis tan sólo su propia falta de madurez. El que siempre está en busca de novedades no puede ya encontrar lo antiguo, lo cálido, lo humano y lo comunicativo, y eso habitualmente significa que ya

no puede encontrar tales cosas dentro de sí mismo, que se ha enajenado de sí mismo.

La exigencia de algo nuevo en cada festival, año tras año, es una demanda inhumana, abstracta, fría e industrial. Arte es amor, y el amor es un acto, algo que sólo existe haciéndolo. Todo el que diga después de este acto que no fue "nada nuevo" se despoja de su propia capacidad de amar. Esto es exactamente lo que yo veo en ese tipo de crítica: una falta de amor. Y eso también caracteriza al tipo de música que desea presentar algo nuevo a toda costa: una falta de amor. Sin embargo, el jazz —quizás más que ningún otro tipo de música— trata del amor, del reconocimiento, y de hacerlo de nuevo.

II. LOS MÚSICOS DEL JAZZ

"Toco lo que vivo", dijo en cierta ocasión Sidney Bechet, uno de los grandes músicos de Nueva Orleáns; y Charlie Parker, a su vez, afirmó: "La música es tu propia experiencia, tu sabiduría, tu pensamiento. Si no lo has vivido, no saldrá de tu instrumento."

Veremos cómo la formación de sonido, inconfundible en los grandes solistas de jazz, depende de su personalidad incluso en cuanto a sus detalles técnicos. Puesto que para el músico de jazz su vida se transforma continuamente en música —sin consideraciones a la "belleza", a la "forma" y a muchas otras cosas que suelen intercalarse en la tradición europea— es importante hablar de la vida de los *jazzmen*. De aquí también que la inclinación de los amigos del jazz por querer saber detalles sobre la vida de los grandes músicos sea legítima, como lo es también que estos detalles constituyan desde el comienzo una gran parte de la literatura jazzística. Sirven a la comprensión de la música y son, en consecuencia, fundamentalmente distintos de las anécdotas que aparecen en las revistas de chismes sobre las estrellas cinematográficas de Hollywood.

"Ya tiene que haberse vivido para poder tocar gran jazz; en caso contrario, no es más que una copia", dice el contrabajista Milt Hinton. Para este libro se han elegido únicamente unos cuantos músicos, que servirán de ejemplo. Son, en cada ocasión, músicos en cuya historia flota la historia de un estilo entero, y cada uno de ellos representa por sí solo un estilo:

Louis Armstrong, la gran tradición de Nueva Orleáns; Bessie Smith, el blues y el canto jazzístico; Bix Beiderbecke, el estilo de Chicago; Duke Ellington, el Swing orquestal; Coleman Hawkins y Lester Young, el Swing combo; Charlie Parker, el bebop y el jazz moderno mismo; Miles Davis, la evolución del cool jazz a la música de los setentas; así como Ornette Coleman y John Coltrane representan la revolución del jazz de los sesentas; y John McLaughlin, la música de fusión de los setentas.

Louis Armstrong

Hasta el surgimiento de Dizzy Gillespie durante los cuarentas, no hubo trompetista de jazz que no procediera de Louis Armstrong —o "Satchmo", como se le llamaba— y aun después, todo trompetista ha estado en deuda, al menos indirectamente, con él. Hasta dónde llega esta deuda se hace evidente al convertir el empresario George Wein el Festival de Jazz en Newport de 1970 en una sola celebración del 70 cumpleaños de Louis Armstrong. Allí los más famosos trompetistas de jazz se desencajaban en sus homenajes. Bobby Hackett dijo que era el fanático número uno de Louis Armstrong; Joe Newman lo contradijo, que no Hackett, sino él era el verdadero fanático principal de Louis. Jimmy Owens opinaba que ya que no podía ser el "primer adepto", aspiraba a ser el "más joven" entre los admiradores. Y Dizzy Gillespie expresó: "La posición de Louis Armstrong en la historia del jazz no tiene parangón. Si no fuera por él, no estaríamos nosotros. Por eso quiero agradecerle literalmente mi vida."

Pero también músicos que no eran trompetistas han dado expresión a su agradecimiento con Louis Armstrong. Frank Sinatra llamó la atención sobre el hecho

de que "el canto en la música popular se hizo arte sólo por Louis Armstrong". Y cuando Louis Armstrong murió, dos días después de haber cumplido 71 años, el 6 de julio de 1971, dijo Duke Ellington: "Si alguien era el señor Jazz, ese alguien fue Louis Armstrong. Fue la máxima expresión del jazz y lo seguirá siendo siempre. Todo trompetista que toca en un estilo norteamericano ha sido influido por él... Fue un original norteamericano. Lo amo. Dios lo bendiga."

En la agitación del puerto de la desembocadura del Mississippi transcurrió su juventud, en el antiguo barrio criollo de Nueva Orleáns. Los límites simbólicos de este barrio eran una cárcel, una iglesia, una escuela para pobres y un salón de baile. Sus padres, él trabajador en una fábrica, ella sirvienta, se separaron poco después de nacer Louis. Nadie se preocupaba gran cosa por él; a veces se consideró meterlo en un internado educativo, pero no se llevó a cabo la idea hasta que, durante una noche de Año Nuevo, Louis empezó a tirotear con la pistola de su padre por puro entusiasmo, causado por el bullicio de Nueva Orleáns. Se convirtió en miembro del coro escolar, que cantaba durante los entierros en el cementerio y en fiestas populares. Su primera instrucción la recibió del maestro de la correccional con una trompeta vieja y abollada.

Una de las primeras orquestas conocidas en las que tocó Armstrong fue la del trompetista Kid Ory, el hombre más importante en su instrumento en Nueva Orleáns. El pequeño Louis, de pantalones cortos, pasaba casualmente con su corneta en la mano cuando Kid estaba tocando en una de las marchas a través de la ciudad. Alguien le preguntó a quién pensaba llevarle el instrumento; Louis contestó: "A nadie. Es mía." Nadie quería creerlo. Y Louis empezó a tocar.

Cuando la Marina cerró los centros de diversión de Storyville y comenzó la gran migración de Nueva Orleáns a Chicago, Armstrong fue de los pocos que se quedaron. Apenas en 1922 fue a aquella ciudad, llamado telegráficamente por King Oliver, que tocaba por entonces en el Lincoln Garden de Chicago. King Oliver fue el segundo "King of Jazz" —así como Louis Armstrong debía llegar a ser el tercer "rey del jazz"—. La *band* de Oliver, con el propio Oliver y Armstrong de trompetistas, Honoré Dutrey de trombonista, Johnny Dodds de clarinetista, el hermano de éste, Baby Dodds, de baterista, Bill Johnson con el banjo y Lil Hardin al piano, fue entonces la más importante de todas las orquestas de jazz. Cuando Armstrong la abandonó en 1924, la *band* comenzó pronto a decaer. No cabe duda de que Oliver hizo todavía después muchas buenas grabaciones de jazz —por ejemplo, en 1926-1927 con sus Savannah Syncopators—, pero en este tiempo otras *bands* habían llegado a lugares más sobresalientes: los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, la orquesta de Fletcher Henderson, la del joven Duke Ellington... El fin de la carrera de Oliver presenta el trágico espectáculo de un hombre empobrecido, sin dientes, incapaz de tocar y de ganarse la vida, de un hombre que se oculta de sus amigos por vergüenza y que, sin embargo, fue un día "el Rey del Jazz". Aquí se cumplió una de las tragedias de la existencia artística tan frecuentes en la historia del jazz. Louis Armstrong se salvó casi milagrosamente de este destino. Los altibajos por los que tuvo que pasar la mayoría de los músicos de jazz no los llegó a conocer casi nunca. Siempre iba en ascenso.

Corresponde a la superioridad de Armstrong el hecho de que en su larga carrera tuvo solamente dos con-

juntos dignos de él, y para ser exactos, sólo uno: pues la primera vez fueron conjuntos con los que tocaba únicamente con el fin de grabar discos; no tocaban constantemente juntos. Se trata de los Hot Five y los Hot Seven (1925 a 1928) de Louis Armstrong. La otra vez fueron los All Stars de Armstrong, a fines de los cuarentas, cor el trombonista Jack Teagarden, el clarinetista Barney Bigard y el baterista Sid Catlett. Con estos "All Stars" —y en verdad todos eran estrellas del jazz— Louis obtuvo inmensos éxitos en todo el mundo. En Boston dio en el año de 1947 uno de los más famosos conciertos de su carrera, que apareció más tarde en discos.

Los músicos que tuvo Satchmo en sus Hot Five y Hot Seven en los años veintes pertenecen a las grandes personalidades del jazz tradicional. El clarinetista Johnny Dodds se encontraba entre ellos, así como el trombonista Kid Ory, que muchos años antes le había dado trabajo a Louis Armstrong en Nueva Orleáns. A éstos se sumó finalmente el pianista Earl Hines. Éste creó, apoyándose en el estilo trompetístico de Louis Armstrong, un estilo pianístico a través del cual pudo utilizarse el piano por primera vez en igualdad de categoría al lado de los instrumentos de viento del jazz. Generaciones de pianistas de jazz se nutrieron —y se siguen nutriendo— de esa innovación.

Raras veces se da un artista en el que la obra y la personalidad se compenetren tanto como en Armstrong. Casi parece que las dos pueden intercambiarse en forma continua. De aquí que también el Armstrong musicalmente débil ejerza su influencia gracias a su personalidad. En el texto que acompaña el disco de la música de la película *Satchmo the Great,* dirigida por Edward R. Murrow, dice Armstrong:

Cuando tomo esta corneta, todo el mundo está detrás de mí. Sólo me concentro en mi corneta. Hoy no pienso de modo distinto sobre la corneta que entonces, cuando vivía en Nueva Orleáns; no, ésta es mi forma de vivir y mi vida entera. Yo amo estos sonidos, por eso trato de que suenen bien... Por eso estuve casado cuatro veces. Mis muchachas no vivían con la corneta. Quiero decir, cuando tenía un pleito con mi esposa, eso no me impedía encontrarle gusto al *show* en que tocaba. No dudo de que podría tocar la corneta después de que se hubiera largado. Estoy enamorado de mi corneta, y mi corneta está enamorada de mí. Tocamos la vida y las cosas naturales. Si sólo es por placer o para un *show* es lo mismo que en un vecindario o en cualquier parte o para ensayar. Todo lo que ocurre es real... Sí, soy feliz, hago lo justo y toco para la gente más alta y para la más baja. Lo único que espero es aprobación. Es lo único que hace falta, pues tengo mi vida y ellos tienen sus categorías... En Alemania vienen con esos anticuados impertinentes y te miran a ti y en todas direcciones; pero cuando empieza la música, ¡caray!, los impertinentes se caen y todo tiene *swing*... Cuando tocamos en Milán... al terminar el concierto tuve que ir rápidamente a la Scala para estar junto a aquellos tipos famosos, como Verdi y Wagner, y hacer fotos, pues la gente dice que nuestra música es la misma: los tres la tocamos de corazón.

Estas citas aclaran más la naturaleza y la música de Armstrong que todo lo que pueda decirse sobre él. Los documentos musicales son de por sí tan sencillos y directos como la música misma. Louis Armstrong ha "afinado" el jazz, ha logrado unir la expresión emotiva y la técnica musical. Desde Armstrong ya no es posible justificar notas falsas con la vitalidad o la originalidad. Desde él, el jazz tiene que ser tan afinado como cualquiera otra música.

En un brillante artículo que escribió el crítico de San Francisco, Ralph Gleason, en ocasión de la muerte de Armstrong, se dice: "Tomó los elementos de organización de la música europea —acordes, escritura de notas, compases y todo lo demás—, les agregó los ritmos de las iglesias negras, de la música de Nueva Orleáns y de África, aportó la nota del blues, los secretos del acoplamiento y de la revoltura de las notas y tocaba todo ello con su técnica inalcanzable. Llegó tan lejos como le fue posible utilizando el blues y los cantos populares de su tiempo como andamiaje para sus improvisaciones..."

La gente joven que gusta llevar en la boca constantemente la palabra "revolución" ha olvidado que Armstrong es el revolucionario más grande dentro del jazz. Ellos piensan en Charlie Parker o en Cecil Taylor y John Coltrane cuando hablan de revoluciones musicales, pero la diferencia entre lo que el jazz era antes de Armstrong —como la música del King Oliver de los primeros tiempos— y lo que llegó a ser con la intervención de Armstrong es más grande que, por ejemplo, la diferencia entre lo que existía antes de Charlie Parker o Cecil Taylor o John Coltrane y lo que ellos han hecho de la música existente. Eso ciertamente significa que la revolución del jazz desencadenada por Armstrong es la mayor.

Con razón escribió un joven baterista de fusión, Bob Melton, al fallecer Armstrong, la siguiente carta a la revista norteamericana *down beat:*

> Hemos perdido muchos grandes músicos en los últimos años. Pero ahora perdimos al revolucionario más grande: Louis Armstrong. Yo soy un baterista de jazz-rock, joven y de pelo largo. En los últimos tres años me he llenado la cabeza con saxofonistas de free jazz y con

guitarristas de rock. Pero acabo de escuchar ahora mismo el concierto en el Town Hall de 1947 de Louis Armstrong. Se me había olvidado lo osado y atrevido que es. Llevo luto por la muerte de Armstrong porque mucha gente joven de mi generación ha olvidado el mensaje de Satchmo o quizá ni siquiera ha tenido noción de él. Ustedes saben que no hay que fiarse de nadie que pase de los treinta. Pero Louis Armstrong es uno de los pocos de este siglo en quien confío.

Entre el Armstrong de los Hot Five y Hot Seven de los veintes y el Armstrong de los All Stars de fines de los años cuarentas y de los cincuentas se encuentra el Armstrong de las grandes orquestas. Este periodo comenzó cuando Louis se alistó en 1924, después de separarse de King Oliver, por un año en la orquesta de Fletcher Henderson. Armstrong aportó tantas novedades a la *band* de Henderson, hasta ese momento bastante comercial y mediocre, que es posible decir que ese año de 1924 es el punto de partida del jazz para orquesta grande. Tiene una significación y una lógica bien profundas el hecho de que Armstrong fuese cofundador, en cuanto personalidad más destacada de la tradición del jazz de Nueva Orleáns, de la fase del jazz que años más tarde debía sustituir a la música de Nueva Orleáns: la era del Swing de los treintas con sus grandes orquestas. También con la grabación de sus Hot Five y Hot Seven no tardó Armstrong en ir más allá de la forma de Nueva Orleáns con su tejido a tres voces de trompeta, trombón y clarinete. Armstrong es el hombre que precisamente con las grabaciones más importantes del jazz de Nueva Orleáns —es decir, las de los Hot Five y los Hot Seven— disolvió este tejido, circunstancia que resulta peculiar de muchos desenvolvimientos estilísticos en el jazz: siem-

pre las personalidades más destacadas de determinado estilo, en la cumbre de su éxito, han contribuido a preparar el estilo siguiente. Eran tan solamente los "admiradores", los *fans,* los que exigían la permanencia estática. Los músicos siempre han querido ir adelante.

Las interpretaciones de Armstrong en la *band* de Fletcher Henderson, en el Roseland Ballroom neoyorquino, fueron una sensación para los músicos de aquella época. Cuentan que muchas veces había más músicos que parejas en ese gran salón de baile. Armstrong mismo encontró muchas sugerencias en los —para aquella época— compactos sonidos de la orquesta grande a la que pertenecía. Posteriormente se convenció cada vez más de que su trompeta podría desarrollarse mejor en una orquesta grande que en un pequeño conjunto, opinión que contradice la de la mayoría de los amigos del jazz.

Esta opinión puede estar relacionada con el hecho de que Armstrong tenía desde un principio el deseo de "acercarse a un público grande", deseo que fue probablemente el móvil más fuerte de su carrera musical. Se reconoce también en las grabaciones de discos, con las que Armstrong ha penetrado en los últimos años tantas veces en los dominios de la música pop.

"No cabe duda de que Louis Armstrong tiene un interés primario en gustarle a su público" —dice George Avakian—. Sí, sin empacho habría que decirlo alguna vez que, en el fondo, todo lo que Armstrong tocara era intentado como música pop, por mucho que este hecho pueda lastimar el romanticismo de los amigos del jazz. Muchos adeptos del jazz han dado tan poca importancia al éxito de *hit parade* de Louis Armstrong, con "Hello Dolly", que casi se tiene la impresión de que ese éxito no les había agradado gran cosa. Pero

para Armstrong —y ciertamente aún más para su esposa Lucille— fue el verdadero punto culminante de su carrera, que lograra en 1964 desplazar a los Beatles del lugar del disco más vendido en el mundo y reinara durante semanas en forma soberana con su "Hello Dolly".

Para Louis Armstrong, su canto fue cuando menos tan importante como su trompeta, no sólo en los últimos años de su vida, cuando por su precaria salud casi ya no podía tocar trompeta y seguía siendo un cantante grandioso. Armstrong supo, en todas las fases de su carrera, que podría alcanzar a un público más vasto como cantante que como trompetista.

Un hombre que a su vez era trompetista, y uno de los mejores, Rex Stewart, tuvo que admitir:

> Louis ha impresionado al mundo con tantos dones que casi resulta imposible decir dónde se encuentra su mayor importancia. Yo opino que se basa en su talento de comunicación. Aunque fue muy creativo como trompetista, yo colocaría esto en el segundo lugar, porque su voz "arenosa" ha llevado el mensaje de nuestra música aún más lejos, a regiones y países en los que apenas se conocía nuestra música instrumental y donde existían barreras de sistemas políticos que señalaban al jazz como decadente. Cuando Satchmo cantaba, se transformaba el mundo: la gente veía la verdad.

En una transmisión televisada que se hizo con motivo de la celebración de los 70 años de Armstrong en el Festival de Jazz en Newport en 1970, dijo Louis:

> Sepa usted, la gente me quiere a mí y a mi música porque sabe que yo la quiero. No conozco problemas con la gente. No se debe estafar al público de uno. Yo soy mi público y, simplemente, no tengo placer

cuando me escucho a mí mismo tocar o cantar mal. Por eso tampoco se lo hago a otros. Muchos críticos dicen que soy payaso. Pero el payaso es algo grande. Es felicidad hacer feliz a la gente. La mayoría de los que critican no distinguen una nota de otra. Cuando toco, sencillamente recuerdo todos mis días felices y así las notas llegan por sí solas. Hay que amar para poder tocar.

El genio comunicativo de Louis Armstrong jamás dio crédito al galimatías del "fin de la música de jazz" o de la "muerte del jazz" que durante toda su vida vegetó en las gacetas y diarios, ya en los veintes y todavía en los años setentas. "A la gente que cree eso me sería fácil demostrarle lo contrario. Fundaría una empresa disquera y no grabaría sino esta música de la cual la gente dice que ha muerto y ganaríamos un millón de dólares. Nos reuniríamos y grabaríamos nuestra música y no erraríamos. Todos miran hoy hacia el gran negocio, pero todos se duermen y por eso no oyen la buena música que ha dado lugar a todo esto."

El éxito de Louis Armstrong es, en un sentido muy importante, el éxito de su humanitarismo. Todo aquel que lo conoció o que trabajó con él ha vivido alguna anécdota que demuestra el calor y la cordialidad de la personalidad de Armstrong. En 1962 produje en Nueva York una serie de televisión con los "Armstrong All Stars". Un momento antes, Armstrong había estado todavía frente a la cámara y había dicho: "Salúdame a todos los *fans* que tengo en Alemania y diles que tengan listos chucrut y salchichas..." Con eso terminó la producción, el estudio quedó en penumbra en término de pocos minutos y la gente se dispersó. En un cuarto adjunto discutí con la cortadora el arreglo de la película. Satchmo estaba rodeado por una turba

de admiradores y se había ido con ellos. Tres cuartos de hora después se abría el elevador y regresaba Louis Armstrong: que ya había estado dentro del taxi cuando se acordó de que no había dicho adiós. Sin poder creerlo le pregunté si se le había olvidado algo que lo obligó a regresar. No, dijo Satchmo, sólo había querido decir "good bye". Y así fue: dijo adiós y se volvió a ir. Y Jack Bradley, el fotógrafo del jazz, dijo: "Sí, así es él."

En los años sesentas se puso de moda llamar a Louis Armstrong "Tío Tom", personaje que no se había comprometido en la lucha por la libertad de los negros. Pero en 1957 Satchmo externó la opinión, frente a un reportero del diario *Grand Forks Herald,* de Dakota del Norte: "Es una vergüenza cómo tratan a mi gente en los estados sureños; que el gobierno se vaya al demonio."

Y con posterioridad canceló una gira por Rusia que el Departamento de Estado había organizado para él y se negó a ir de gira de conciertos por un gobierno que fuera encabezado por un presidente de esa calaña. "La gente allá al otro lado me preguntaría que qué pasa con mi país. ¿Qué quieres que les conteste? Tenía una vida maravillosa en la música, pero no por eso dejo de sentir la situación como cualquier otro negro..."

Cuando en 1965, durante una gira por Escandinavia, seguía la célebre marcha de protesta de los negros en Selma, Alabama, por televisión, dijo a un reportero: "Éstos matarían a palos hasta a Jesús si fuera negro y se atreviera a marchar."

Louis Armstrong poseía solidaridad humana y compasión humana, pero no fue un hombre político. "Ama tanto a la gente, hasta en un criminal encuentra toda-

vía algo bueno. No sabe odiar" —escribió un crítico inglés.

"¿De cuántos artistas norteamericanos se puede decir: han impuesto su sello a nuestro siglo?", pregunta el musicólogo Martin Williams, y responde: "No estoy seguro en cuanto a nuestros literatos, nuestros pintores, nuestros compositores de música de concierto. Pero estoy seguro de que Louis Armstrong sí lo impuso."

En un programa transmitido por televisión con motivo de la muerte de Louis Armstrong en el año 1971 dije:

> No hay ningún sonido en la radio, en la televisión, en discos, que no venga un poco de Louis Armstrong. Hay que compararlo con los otros grandes que formaron el arte del siglo —con Stravinski, Picasso, Schönberg, James Joyce... Él fue el único norteamericano de nacimiento entre ellos. Sin Armstrong no habría jazz. Y sin jazz no existiría la moderna música de baile, la música pop o de uso diario. Todos estos sonidos de los cuales estamos rodeados siempre, serían distintos sin Satchmo, sin él no los habría. Sin él, el jazz habría seguido siendo la música popular local de Nueva Orleáns: tan oscura como docenas de otras músicas folklóricas.

"Música folklórica —dijo en cierta ocasión—, ¿qué entiendes por eso? Todo es música popular; yo no conozco ninguna otra. ¿O ha visto alguien un caballo que haga música?"

Y el poeta soviético Evgeni Evtushenko escribió en los días en que la noticia de la muerte de Armstrong daba la vuelta al mundo:

> Haz lo que siempre hiciste,
> sigue tocando,
> alegra a los ángeles,
> para que los pecadores en el infierno

no sean atormentados en exceso.
Arcángel Gabriel,
¡dale una trompeta a Armstrong!

Bessie Smith

Papa, papa, you're in a good man's way,
Papa, papa, you're in a good man's way,
I can find one better than you any time of day.

You ain't no good, so you'd better haul your freight,
you ain't no good, so you'd better haul your freight,
Mama wants a live wire, Papa, you can take the gate.

I'm a red hot woman, just full of flamin' youth,
I'm a red hot woman just full of flamin' youth,
You can't cool me, daddy, you're no good, that's the truth...

[Papá, papá, obstruyes el camino de un buen hombre...
a cualquier hora del día puedo encontrar uno mejor que tú.

No eres bueno, mejor junta tus cosas...
Mamá quiere un alambre, papá; puedes largarte.

Soy una mujer al rojo vivo, llena de juventud llameante...
No puedes enfriarme, daddy, no eres bueno, y eso es la verdad.]

"Es la realidad desnuda: una mujer que descubre su corazón con un cuchillo de tal manera que todos lo pueden ver..." —dice Carl van Vechten.

Bessie Smith es la más grande de los muchos can-

tantes en la época "clásica" del blues, o sea los años veintes.

Ha grabado unos 160 o 170 discos, ha actuado en un corto cinematográfico y estuvo en el apogeo de su carrera en la primera mitad y a mediados de los años veintes con un éxito tal que salvó de la bancarrota a la empresa Columbia gracias a la venta de sus discos. Se han vendido unos diez millones de discos de Bessie Smith. Ella es la "Empress of the Blues", la Emperatriz del Blues.

Su personalidad irradiaba un efecto majestuoso. Con frecuencia los que la escuchaban sentían que estaban viviendo una experiencia religiosa. Gritaban "¡Amén!" cuando Bessie terminaba un blues, como con los spirituals y las gospel songs en sus iglesias. Raras veces, por aquella época, podía sentirse con tanta claridad la proximidad entre spiritual y blues.

Mahalia Jackson, la gran cantante de gospel songs, los spirituals modernos, dice: "Quien canta el blues está sentado en una profunda cueva y pide auxilio." El blues trata de muchas cosas que se han perdido: un amor perdido y una dicha perdida, la libertad perdida o la dignidad humana perdida. Con frecuencia se refiere a ello como a través de una malla de ironía.

La simultaneidad de tristeza y humor es característica del blues. Se canta como si aquello sobre lo que se canta se hiciera más soportable al no tomarse enteramente en serio, y al descubrirse incluso en la situación más desesperada algo que tenga gracia. A veces lo cómico está en que la desgracia que se tiene es tan inimaginable que no es posible expresarla con palabras que respondan a una sintaxis correcta. Y siempre hay esperanza en el blues. "Algún día —se dice en el

'Trouble in Mind Blues'— el sol brillará también en mi vecindario."

Bessie Smith cantaba como alguien que espera que el sol brille algún día también en su vecindario. Y brilló. Bessie ganó muchísimo dinero, pero asimismo lo perdió. Lo gastaba, en el salvaje delirio de su vida, en ginebra y en todo lo que quería poseer. Se lo regalaba a la gente que parecía necesitarlo, o lo perdía con el hombre a quien quería en ese momento.

Bessie Smith nació en Tennessee en algún instante de los noventas del siglo pasado. Nadie se ocupaba de ella. Y comenzó a cantar a muy temprana edad. Cierto día pasó por la ciudad la cantante de blues Ma Rainey —"la madre del blues", según se la ha llamado—. Ma escuchó a Bessie Smith y la llevó consigo.

Bessie cantó en miserables *shows* de circo en los pueblos y pequeñas ciudades de los estados del sur. Frank Walter la oyó una vez y la contrató. En el año de 1923 grabó su primer disco: el "Down Hearted Blues". Tuvo un éxito inmediato. Se vendieron 800 mil ejemplares, casi todos ellos a negros. Sin embargo, sólo uno de sus discos tuvo un verdadero éxito entre el público blanco de aquellos años, y ése, por una razón errónea: su "Empty Bed Blues", grabado en 1928 con el trombonista Charlie Green, que había sido prohibido en Boston por obsceno. "Pero", dice George Hoefer, "resulta difícil creer que el censor bostoniano comprendiera las palabras, ya no digamos la música. Sólo comprendió la palabra 'cama'."

Aparte de Bessie Smith hay otras muchas cantantes del blues clásico: la antes mencionada Ma Rainey, Mamie Smith, que grabó en 1920 los primeros blues; Trixie Smith y Clara Smith, que al igual que la anterior no guardan el menor parentesco con Bessie; Ida Cox,

que dio a conocer el "Hard Time Blues" y fue redescubierta y grabó en 1961, cuando pasaba ya de los setenta años; finalmente Bertha Chippie Hill, la última gran cantante de blues, que grabó en 1926 el "Trouble in Mind Blues" con Louis Armstrong y después otra vez en 1946 con los Blues Serenaders de Lovie Austin. Pero Bessie Smith las supera a todas.

Es difícil decir en qué consiste la magia de su voz. Quizá en que su dureza y aspereza parecían estar rodeadas de una profunda pena, incluso en las melodías más alegres y desenfrenadas. Bessie cantaba como representante de un pueblo que había vivido durante siglos en la esclavitud y que ahora, después de su abolición, era discriminado frecuentemente, aún más que en la peor época de la servidumbre. Su secreto está en que la tristeza se expresa precisamente en la dureza y la acrimonia de su voz, sin sombra de sentimentalismo.

En sus discos, Bessie Smith tuvo siempre excelentes acompañantes: músicos como Louis Armstrong o el pianista James P. Johnson; o también Jack Teagarden, Chu Berry, Benny Goodman, Tommy Ladnier, Eddie Lang, Frankie Newton, Clarence Williams, y otros de los mejores músicos de jazz de su época. Fletcher Henderson —director de la principal orquesta de jazz de entonces— puso durante años a su disposición los músicos de su orquesta para que la acompañaran.

No hay ninguna cantante de jazz que no haya sido influida en algún grado —directa o indirectamente— por Bessie Smith. Louis Armstrong se refiere a ella con las siguientes palabras: "Me llegaba a lo más profundo en cuanto comenzaba a cantar. La manera en que hacía sonar una nota —con aquel 'algo' indefinible de su voz— era inalcanzable para cualquier otro can-

tante de blues. Tenía música en su alma. Sentía todo lo que cantaba. Su sinceridad con su música era una inspiración."

En la segunda mitad de los años veintes principió su descenso. En 1930, a los cuatro o cinco años de haber sido la artista de mayor éxito de la raza negra y una de las más famosas de Estados Unidos, ya no actuaba en los grandes teatros del norte, sino en los lugares de que había salido; tomaba parte en los pequeños *shows* de los estados del sur.

Murió el 26 de septiembre de 1937, a consecuencia de un accidente automovilístico en las cercanías de Clarksdale, Mississippi.

En una edición anterior del presente libro habíamos reproducido una opinión ampliamente esparcida en el mundo del jazz, según la cual Bessie había muerto porque en aquella ocasión había sido llevada a un hospital "blanco" y este nosocomio "blanco" se negó a recibir a la negra; se decía que "en las gradas" de ese hospital se había desangrado.

Aunque se puede aceptar que esa historia refleja la situación en los estados sureños con toda corrección, parece haberse probado (B. J. Skelton del Clarksdale Press Register, en la revista *The Second Line,* volumen 9, números 9 y 10, 1959) que el mundo del jazz fue erróneamente informado sobre el caso de Bessie Smith. Ella fue llevada a un hospital negro en Clarksdale; falleció en la ambulancia antes de que ésta alcanzara el hospital. También se ha comprobado que la historia tiene su origen en relatos de miembros de la orquesta Chick Webb, que había tocado en Memphis poco antes de la tragedia.

Pero no termina aquí la historia de Bessie Smith. En 1971 la empresa Columbia Records editó nueva-

mente la obra completa de Bessie Smith en cinco álbumes dobles. Y así le sucedió a la Emperatriz del Blues algo que hasta la fecha no ha sucedido con ningún artista de música popular: 34 años después de su fallecimiento obtuvo fama mundial por segunda vez. Los análisis de los grupos de compradores dieron por resultado que fueron preponderantemente personas jóvenes quienes compraban los discos de esta reedición, "la más importante y más extensa en la historia del disco" y de esta manera comprendían lo que el gran descubridor y promotor de Bessie Smith, John Hammond, expresó en las palabras: "Lo que Bessie cantaba en los años veintes y treintas *es* el blues de hoy."

El renacimiento de la música y del nombre de Bessie Smith también condujo a que su tumba, un túmulo apenas identificable en la 12ª hilera, cuartel 20, sección 10, en el cementerio Mount Lawn, de Sharon Hill, Pensilvania, finalmente ostentara su lápida. Ciudadanas negras de Filadelfia y Janis Joplin, la cantante pop blanca de Texas que tanto aprendió y asimiló de Bessie, donaron 500 dólares, importe de la lápida. En ella se leen las palabras: "La cantante de blues más grande del mundo jamás dejará de cantar — Bessie Smith — 1895-1937."

Bix Beiderbecke

También Bix Beiderbecke es uno de los músicos tan velados por su propio mito que resulta difícil descubrirlos a ellos mismos detrás de ese velo. Era un hombre inhibido, jamás satisfecho de sí mismo y siempre afanoso por llegar a metas que no podía alcanzar. "Creo que una de las razones por la que bebía mucho

consistía en que era un perfeccionista. Con su música siempre quería llegar más allá de lo que un ser humano buenamente puede lograr. La frustración que surgió como consecuencia de esto fue un factor importante", dice Jimmy McPartland, el trompetista que en el campo musical estuvo tan cerca de él.

Y Paul Whiteman cuenta: "Bix Beiderbecke —que descanse en paz— estaba loco por los compositores modernos, como Schönberg, Stravinski y Ravel... Cierta noche lo llevé a la ópera. Se presentaba *Sigfrido*. Cuando escuchó los trinos de los pájaros en el tercer acto —con los intervalos hoy considerados como modernos—, cuando comenzó a comprender que los hilos conductores de la ópera habían sido armados y desarmados y nuevamente armados de todas las maneras imaginables, hasta romperlos al final, decidió para sí mismo que el viejo Wagner no era después de todo tan anticuado como parecía, y que los músicos del Swing no sabían tanto como pretendían."

Con frecuencia se ha interpretado mal el hecho de que Bix tocara en la orquesta comercial de Paul Whiteman y antes en la de Jean Goldkette. Los *fans* suelen decir que Bix tuvo que hacerlo porque no hubiera podido vivir del puro jazz. Pero Bix era uno de los jazzistas de mayor éxito en la segunda mitad de los veintes. Podía tocar donde quisiera, y ganaba lo suficiente en todas partes. George Avakian dice que "nadie obligaba con la pistola a Bix para que tocara en esos conjuntos". En realidad, Bix se hizo miembro de la orquesta de Whiteman —por entonces modelo de la música comercial— porque le fascinaba el brillo de los arreglos refinados y elegantes. Aquí lograba pescar siquiera una punta de las coloridas paletas orquestales de Ravel, Delius, Stravinski y Debussy.

Y así sucedió —más tarde, en los años treintas como en los cuarentas— que los coleccionistas de discos del mundo entero compraran discos viejos y gastados de Paul Whiteman únicamente para oír los ocho o dieciséis compases del solo que Bix ejecutaba, y estos discos siguen editándose hasta nuestros días siempre de nuevo en discos de larga duración... De por sí, ninguna música del primer cuarto de nuestro siglo ha permanecido tan viva como la de jazz. En el área de la ópera, por ejemplo, las reediciones de Caruso y unos pocos astros más han constituido la excepción. En el jazz, la reedición de casi todo el repertorio de todos los músicos importantes de los primeros cincuenta años del jazz constituye la regla.

En lo que toca a la actividad de Bix en la orquesta de Paul Whiteman, la diferencia con las legítimas grabaciones de jazz que efectuó con los músicos de su círculo era de por sí de poca monta si se observa el asunto desde el punto de vista de nuestros días. Casi ninguno de los músicos con los que Bix grababa sus discos le llegaba a los tobillos. Y por esa razón, de esos discos tampoco queda mayor cosa que no sea el solo de trompeta de Bix: los pasajes de conjunto guiados por Bix y las improvisaciones de solista de Bix.

Más que cualquier otro músico, Bix Beiderbecke encierra en sí el concepto de estilo de Chicago. Al círculo de este estilo pertenecen —para nombrar únicamente los más importantes—: el saxofonista alto Frankie Trumbauer; los trompetistas Muggsy Spanier y Jimmy McPartland; los bateristas Gene Krupa, George Wettling y Dave Tough; los hermanos Dorsey —Jimmy en el alto y en el clarinete y Tommy con el trombón—; el saxo tenor Bud Freeman; el violinista Joe Venuti (uno de los pocos violinistas de jazz que ha habido); los

guitarristas Eddie Lang y Eddie Condon; los trombonistas Miff Mole, Glenn Miller y Jack Teagarden; los clarinetistas Pee Wee Russell, Frank Teschemacher, Benny Goodman y Mezz Mezzrow; el pianista Joe Sullivan, y otros diez o quince.

Su historia es una tragedia en más de un sentido. Raras veces ha habido en un solo lugar tal concentración de entusiasmo por el jazz como entre ellos. No obstante, la mayoría de los discos que tenemos de esa época son insatisfactorios. Es probable que esto se deba a que en un nivel verdaderamente elevado no había una sola orquesta que representara el estilo de Chicago como tal. No hay un conjunto como el de los Hot Seven de Louis Armstrong, o los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, nombres que le vienen a uno inmediatamente a la memoria cuando se habla del estilo de Nueva Orleáns; o como las orquestas de Count Basie y Benny Goodman o los combos de Teddy Wilson en el Swing; o el quinteto de Charlie Parker en el bop. Todo el estilo de Chicago no ha producido un grabación de conjunto satisfactoria. Lo único que hay siempre son solos notables: el sonido inconfundible del clarinete de Frank Teschemacher, las improvisaciones de Bud Freeman en el saxofón tenor, el contralto "cool" de Frankie Trumbauer y —en primer lugar— la trompeta de Bix Beiderbecke.

De aquí que se haya discutido si el estilo de Chicago es realmente un "estilo". En efecto, sus más hermosas grabaciones se acercan tanto al jazz de Nueva Orleáns y al Dixieland, que lo típico en el estilo de Chicago parece ser únicamente la impresión de algo inconcluso, que dejan sus pocas buenas grabaciones. Y, sin embargo, hay algunos rasgos musicales —principalmente la acentuación nueva por completo de las partes solistas—

que distinguen al estilo de Chicago del jazz de Nueva Orleáns y del Dixieland. Y en primer término: la unidad humana y el sentimiento de comunidad entre los músicos del estilo de Chicago son tan poderosos y se reflejan tan inmediatamente en su música —¡hasta nuestros propios días!— que no parece posible desgarrarlos por razones teóricas y académicas.

Bix Beiderbecke nació en 1903 en Davenport, Iowa, hijo de una familia alemana inmigrada. Sus antepasados habían sido por generaciones pastores y organistas en Pomerania y Mecklemburgo. Su padre llevaba por nombre de pila Bismarck, y este nombre, abreviado a Bix, sería también el del hijo. Bix cantaba de muchacho en el coro de la iglesia luterana de Davenport. Su abuelo dirigía allí una asociación coral masculina alemana.

Desde el comienzo fue Bix un niño prodigio en el campo de la música. Cuentan que su primer encuentro con el jazz fue a través de los *riverboats* que bajaban del Mississippi pasando por la ciudad; en muchos de estos barcos fluviales tocaban *bands* de Nueva Orleáns, cuya música se escuchaba hasta la ribera del ancho río.

No tardó Bix en estar tan metido en su música que la gente lo creía algo extraño. Lo echaron de la escuela porque no le interesaba más que la música. Y cuando comenzó a tocar la corneta, la imagen del joven Beiderbecke, con su abollado instrumento envuelto en papel periódico, que llevaba bajo el brazo mientras deambulaba ensoñado por las calles, se hizo proverbial para todos los que lo conocían.

Con Bix Beiderbecke ha desembocado en el jazz el romanticismo alemán con todo el mundo afectivo que le pertenece. Quizá es esta herencia romántica, tan entretejida con nostalgia y melancolía, la que produjo

en Bix una situación sentimental parecida a aquella a la que habían llegado los negros a través de la discriminación y la esclavitud. Lo que para los grandes músicos de Nueva Orleáns era la herencia inconsciente de la música africana, lo fueron para Beiderbecke el cuerno de caza y la "flor azul" del romanticismo alemán. Era un Novalis del jazz, desplazado como un niño expósito a la edad del jazz de los *roaring twenties*, con todas las figuras de Scott Fitzgerald que suspiraban por la vida.

Bix Beiderbecke fue —descontando a los viejos pianistas del ragtime— el primer gran "cool-solist" de la historia del jazz. De él a Miles Davis hay una línea recta.

A los dieciocho años comenzó a tocar en público. En 1923 tocó con la primera auténtica *band* del estilo de Chicago: los Wolverines. En 1924 se unió al saxofonista contralto Frankie Trumbauer, con el que grabó muchas de sus mejores interpretaciones. Más tarde tuvo *jobs* en los más heterogéneos conjuntos: con Jean Goldkette, Hoagy Carmichael, y otras orquestas, hasta que a fines de los veintes llegó a encontrarse entre los músicos distinguidos que pusieron unas cuantas luces jazzísticas a la música de Paul Whiteman.

Por 1927 comenzó a hacerse notar un malestar pulmonar, pero Bix no le prestó atención. Tocaba y tocaba, y cuando no tocaba, bebía o asistía a conciertos sinfónicos. Experimentaba en el mundo armónico de Debussy, principalmente en el piano. Escribió unas cuantas piezas en las que se aprehende el impresionismo de una manera asombrosamente ingenua y simple. Ya los títulos son característicos: "In the Mist" [En la niebla], "In the Dark" [En la oscuridad], "Flashes" [Destellos].

Con la trompeta era más músico de jazz, con el piano era más deudor de la tradición europea.

Finalmente, Paul Whiteman lo mandó de nuevo a Davenport para que se aliviara, y le siguió pagando su sueldo. Pero ya era demasiado tarde. Bix no soportó por mucho tiempo la estancia en su casa. Una muchacha —una de las pocas que hubo en su vida— lo convenció de que debía vivir afuera, en Long Island, y le consiguió una habitación.

Las últimas semanas de su vida las pasó Bix en el departamento del contrabajista George Kraslow. Allí sucedió una historia que es característica del amor con que todo el mundo trataba a Bix. En el departamento de Kraslow solía levantarse a las tres o cuatro de la mañana para tocar su trompeta —con fuerza y claridad, de tal modo que la música era escuchada en todo el barrio—. Parece increíble que un músico de jazz pueda hacer esto sin que los vecinos de la casa y de los alrededores protesten inmediatamente con gran alboroto. Pero no con Beiderbecke. La gente le decía a Kraslow: "No le diga usted que hemos hablado del asunto. No queremos que se deprima; queremos que toque."

En agosto de 1931 murió Bix Beiderbecke en la casa de Kraslow. En Alemania, en la región de Lüneburg, viven todavía miembros de la familia Beiderbecke. Les pregunté una vez por Bix. Nunca habían oído hablar de él.

Duke Ellington

La orquesta de Duke Ellington es una complicada estructura de múltiples ramificaciones psíquicas y musicales difíciles de abarcar con una sola mirada. Cierto: lo que aquí se hace es la música de Duke Ellington,

pero de igual modo es la música de cada uno de los miembros de la orquesta. Muchas piezas de Ellington son auténticos productos de la colectividad, pero es Duke Ellington el que preside esta colectividad. A menudo se ha intentado describir la manera en que se produjeron algunos discos de Ellington de los veintes y treintas, pero el proceso es tan sutil que cualquier descripción con palabras no es más que una burda aproximación. El propio Duke o su "otro yo", el arreglista y compositor de jazz, Billy Strayhorn, o cualquier miembro de la orquesta puede tener un tema. Ellington lo toca en el piano. Entra el grupo rítmico. Luego se lo apropia alguno de los alientos. El saxofonista barítono Harry Carney improvisa sobre el tema un solo. Los metales de la orquesta le proporcionan un movimiento de fondo. Y Duke Ellington, sentado al piano, escucha, toca con parsimonia las armonías y de pronto sabe: esta pieza debe sonar así y de ninguna otra manera; y si después se fija en el papel, se hace sólo para conservar lo que se había improvisado en ese momento.

La dinámica voluntad con que Duke Ellington impone a sus músicos sus ideas sin quitarles por eso la impresión de que en el fondo sólo les ayuda a desenvolver sus capacidades ocultas es su cualidad más destacada. A esta relación entre Duke y sus músicos —apenas expresable con palabras— se debe que todo lo que ha escrito parezca estar dirigido con tanta exclusividad para su orquesta que resulta muy difícil que lo toque cualquiera otra. Paul Whiteman y su arreglista Ferde Grofé fueron durante una época noche tras noche al club en que tocaba Ellington porque querían imitar algunos de los sonidos típicos de Duke; por fin se resignaron: "No se le puede robar nada."

Duke Ellington ha escrito innumerables melodías populares, melodías del tipo de las que componían Jerome Kern, Richard Rodgers, Cole Porter o Irving Berlin, pero incluso las más populares entre ellas —"Sophisticated Lady", "Mood Indigo", "Creole Love Call", "Caravan", "Solitude"— han llegado rara vez a ser éxitos de masas. Por "pegajosas" y melodiosas que sean, pierden demasiado de su esencia cuando no las toca Duke Ellington.

Cuando Ellington tenía 18 años, quería ser pintor. Y al hacerse músico abandonó sólo aparentemente la pintura. Pintaba con sonidos en vez de colores. Sus composiciones —con sus múltiples colores sonoros y armónicos— son cuadros musicales. A veces esto puede observarse ya en el título: "The Flaming Sword" [La espada flameante, "Beautiful Indians" [Hermosos indios], "Portrait of Bert Williams" [Retrato de B. W.], "Sepia Panorama", "Country Girl" [Muchacha de campo], "Dusk in the Desert" [Crepúsculo en el desierto], "Mood Indigo" [Humor índigo] y así se pueden mencionar sucesivamente. También como director sigue siendo pintor Duke Ellington: el modo aristocratizante como se enfrenta a la orquesta y los sobrios y seguros movimientos de su mano ponen colores en una tela hecha de sonidos.

Es posible que con lo anterior esté vinculado el hecho de que el propio Duke considere su música como "una transformación de recuerdos en sonidos". Los recuerdos son imágenes. Dice Ellington que "Para un músico de jazz, los recuerdos son importantes. Escribí una vez una pieza de 64 compases sobre un sencillo recuerdo de infancia: el paso de un hombre que se aleja silbando una canción; lo escuché una vez en la calle desde mi cama y a través de la ventana abierta".

Varias veces señaló Duke Ellington cuán orgulloso estaba de su color oscuro. Muchas de sus obras mayores tienen temas de la historia de los negros: "Black, Brown and Beige", el cuadro musical que presenta al negro norteamericano que al llegar al Nuevo Mundo era "negro", durante la esclavitud se hizo "moreno" hasta tener un color "beige" en nuestros días —no sólo en cuanto al color de su piel, sino también en cuanto a su naturaleza—; o la "Liberian Suite", obra de seis movimientos compuesta por encargo de Liberia para el centésimo aniversario de la pequeña República situada en la costa occidental de África; "Harlem", la gran obra que capta el ambiente del barrio negro de Nueva York; la "Deep South Suite", que hace recordar el origen de la música de jazz en los estados del sur, o "New World A-comin' ", obra que sueña con un mundo futuro mejor en que no habrá discriminación racial.

"Quiero hacer la música del negro norteamericano", ha dicho una vez Duke Ellington, acentuando la palabra "norteamericano", pues bien sabe que el negro norteamericano tiene más que ver con el hombre blanco que con el de África negra. Cierto pequeño-burgués le escribió en una ocasión que lo mejor que podía hacer era irse por el camino más rápido a África con su música de selva; Duke le contestó con toda cortesía que por desgracia no le era posible hacerlo, porque la sangre del negro norteamericano se había mezclado tanto con la del que escribía esa carta a través de las generaciones que sería difícil incluso que lo aceptaran en África. Pero que si le parecía bien al autor de la carta, podía irse Duke a Europa: "Allí sí nos aceptan."

Muchos críticos han dicho que Ellington se acerca demasiado a la música europea. Han señalado su ten-

dencia a las formas mayores. Pero en esta tendencia se revela una insuficiencia en la estructuración de estas formas que de nigún modo es europea. Precisamente al tratar las formas grandes muestra Duke Ellington una asombrosa y amable ingenuidad. Esta ingenuidad aparece incluso en los *medleys* con que Ellington suele asombrar a muchos de sus admiradores más maduros: son largos popurrís en que se engarzan los diversos éxitos de Duke. Con su ingenuidad, Ellington sencillamente no se da cuenta de que la idea misma del popurrí y del *medley* por fuerza le es extraña a toda música artística.

En 1923 Ellington se hizo miembro de un combo de cinco hombres, entre los que estaban ya tres de los que serían más tarde sus famosos solistas: Otto Hardwicke, saxofonista contralto, Sonny Greer como baterista y Arthur Whetsol con la trompeta. El combo se llamó "The Washingtonians", por la capital norteamericana, en la que Ellington había nacido en 1899 y donde había pasado su infancia bien cuidado y libre de preocupaciones. Los Washingtonians fueron a Nueva York y tuvieron que partir cada día un "par de salchichas" en cinco partes para poder vivir, según cuenta Duke.

A los seis meses dejaron el asunto.

Tres años después hizo Duke un nuevo intento. Esta vez fue victorioso. No tardó en tocar en el club más caro de Harlem, el Cotton Club, que, si bien se encontraba en ese barrio, era un club para turistas blancos: les daba la impresión de "haber estado realmente en Harlem". Surgieron aquí los primeros discos famosos de Duke: "East St. Louis Toodle-oo", "Birmingham Breakdown", "Jubilee Stomp" y "Black and Tan Fantasy".

Duke Ellington conservó hasta los años cincuentas el núcleo de la orquesta que tenía entonces. Ningún otro *band-leader* ha sabido mantener unida una orquesta por tanto tiempo como Duke. Mientras en las otras *bands* que tenían éxito cambiaba cada pocos meses el elemento humano, con Duke Ellington no hubo en veinte años más de seis o siete cambios de verdadera importancia. Entre los principales solistas que tenía Duke en el Cotton Club estaban el trompetista Bubber Miley, el trombonista Joe "Tricky Sam" Nanton y el saxo barítono Harry Carney. Con Miley y Nanton creó Duke su "jungle style", en que la expresión producida por los efectos de gruñido de trompeta y trombón hace pensar en los quejidos de una voz en la selva nocturna.

El "estilo de la selva" es uno de los cuatro estilos ligados al nombre de Duke Ellington. Los otros tres son: el "mood style", el "estilo concertante" y el "estilo estándar", vinculados en seguida al principal director de orquesta de los veintes Fletcher Henderson, sin tener nada nuevo al comienzo —pero lo que aportaba lo traía con los colores y las sonoridades típicas de Ellington—. Y luego hay, por supuesto, toda una cantidad de revolturas que se puedan imaginar de los estilos.

El "mood style" es melancólico y triste y tiene algo de auténtico humor de blues, incluso en las piezas que no son propiamente blues. "Solitude", el disco que en tres minutos dice más sobre la soledad que gruesos volúmenes impresos, es el ejemplo más conocido del "mood style".

Por lo que se refiere al "estilo concertante", puede hablarse de dos grupos: en primer lugar, verdaderos pequeños conciertos para los diversos solistas de la

orquesta de Ellington —y a la cabeza el "Concerto for Cootie" para el trompetista Cootie Williams—, y por otra parte el ya mencionado intento de escribir jazz en formas más amplias.

La historia de Ellington es la historia de la orquesta en la música de jazz. No hay una sola *big band* —ni siquiera fuera del jazz, en el campo de la música bailable comercial— que no tenga influencias directas o indirectas de Duke. No tiene competencia el número de estilos y técnicas en que Duke fue precursor y que fueron más tarde adoptadas por otras orquestas o por solistas.

En 1927 fue el primero en utilizar como instrumento la voz humana —la de Adelaide Hall en su "Creole Love Call"—. Posteriormente, hizo algo parecido con la soprano coloratura de Kay Davis. Hoy, la expresión "voz como instrumento" se usa como un término bien definido.

En 1937 anticipó con "Caravan" —una melodía compuesta por su trombonista puertorriqueño Juan Tizol— lo que hoy se llama "Cuban jazz": la unión de ritmos afrocubanos con las melodías y las armonías del jazz norteamericano.

Duke Ellington fue el primero en utilizar "espacios acústicos" para sus grabaciones con gran orquesta, cosa normal en nuestros días al grabarse música de *big bands.* A través de uno de estos espacios acústicos se grabó en 1938 el solo de Johnny Hodges en el "Empty Ballroom Blues".

Hacia fines de los años veintes hay en muchas piezas de Ellington las llamadas "flatted fifth", intervalo característico del bop. Con su saxofonista barítono Harry Carney implantó Duke Ellington el saxo barítono en la música de jazz.

La historia del contrabajo jazzístico se desenvuelve con tal preponderancia en la orquesta de Duke, que podría incluso pensarse en contarla aquí y no en el capítulo posterior, que trata del contrabajo. De la primera grabación con un contrabajo reforzado —"Hot and Bothered", 1928, con el bajista Wellman Braud— al arte bajístico de Jimmy Blanton, que por 1940 y como miembro de la orquesta de Ellington hizo del contrabajo el instrumento que es hoy en el jazz, y hasta Oscar Pettiford hay un camino perfectamente rectilíneo.

Todo lo que en el jazz es sonoridad e instrumentación se remonta casi exclusivamente a Duke Ellington. Y lo más importante: Duke Ellington ha anticipado en varios decenios ese extraño y paradójico "algo" que se llama "compositor de jazz". En el nivel en que se escriben hoy composiciones de jazz, él era el único entre 1925 y 1945. Sólo después surgieron todos los demás: John Lewis, Ralph Burns, Jimmy Giuffre, Bill Russo, George Russell, Gerry Mulligan, Gil Evans, Oliver Nelson, Charles Mingus, Carla Bley...

También es incomparable la forma en que Duke Ellington vence los problemas del piano en el jazz. Más adelante tendremos ocasión de hablar de estos problemas. El piano se convirtió para él en "prolongación de su brazo de director". Toca sólo lo imprescindible, da las armonías y las transiciones y deja el resto a los músicos de su orquesta. Los momentos en que toca el piano son como los "breaks" de un baterista. Duke los produce a menudo sin sentarse en el banco, pero tiene una concisión y un dinamismo admirables, y cuando toca uno de sus raros solos, se siente hasta nuestros propios días la huella del antiguo y auténtico ragtime.

Sus dos orquestas quizá más famosas las tuvo Duke Ellington a fines de los veintes con Bubber Miley y "Tricky Sam" Nanton, y a comienzos de los cuarentas con el contrabajista Jimmy Blanton y el saxo tenor Ben Webster. El jazz moderno para gran orquesta se inicia con esta última *band*. Su pieza más famosa es "Ko-Ko". Después de esto se ha hablado ocasionalmente de la decadencia de Duke Ellington. Se le ha sugerido deshacer su orquesta o tenerla sólo durante unos cuantos meses para poder dedicarse el resto del tiempo por completo a la composición. Pero Duke necesita a sus músicos: "Los quiero tener cerca —cita Leonard Feather— y oír cómo tocan mi música. No me interesa si la música que hago es para la posteridad. Lo único que quiero es que suene bien ahora, en este instante."

Por lo demás, el propio Duke Ellington puso fin a su "decadencia", de la que hablaban precipitadamente algunos críticos, cuando tocó en el Festival de Jazz en Newport en 1956. La orquesta de Ellington apareció allí como una orquesta cualquiera junto a otras. Nadie esperaba nada especial, pero su actuación fue el punto culminante de todo el festival. Duke Ellington tocó su viejo "Diminuendo and Crescendo in blue", una de las primeras composiciones más extensas que escribió; Paul Gonsalves tocó por encima un estimulante solo de saxo tenor con una longitud de 27 coros, y la orquesta desarrolló una vitalidad y un *drive* desde hacía mucho tiempo no escuchados en Duke Ellington.

Fue una de las grandes veladas jazzísticas de los años cincuentas. Y de nuevo se mostró lo que se había olvidado sin duda durante unos años: Duke Ellington es todavía el "grand old man" del jazz para gran orquesta. Produjo una serie de nuevas obras maestras entre las que sobresale la suite shakesperiana "Such

sweet thunder", dedicada al Festival Shakespeare en Stratford, Canadá. Se trata de una de las más hermosas obras mayores de Ellington, en la que deleitan sus ingeniosas parodias y caricaturas de las grandes figuras del dramaturgo inglés.

En 1967 murió Billy Strayhorn; en 1970, el saxofonista alto Johnny Hodges. Desde la muerte del trompetista Bubber Miley, en 1932, quien entre 1925 y 1929 había formado, al lado de Ellington, con su toque de gruñido, el estilo jungla (y el cual, de algún modo, pudo ser sustituido por el excelente solista Cootie Williams), ninguna pérdida había afectado a Ellington tanto como el deceso de estos dos grandes músicos. En los ricos y sensuales solos de Hodges se había reflejado, a partir de 1928 —¡durante 42 largos años!— el lado romántico, sensual e impresionista del carácter de Ellington. Y Billy Strayhorn, el arreglista y compositor que había escrito "Lush Life", "Chelsea Bridge", la canción-tema de la orquesta de Ellington "Take the A-Train" y tantas otras piezas importantes de repertorio de la *band,* fue un orquestador que se había acoplado a tal grado con Duke que muchas veces fue difícil, hasta para los conocedores, distinguir entre lo que había sido escrito por Billy "Sweet Pea" Strayhorn y lo escrito por Ellington.

Pero la pérdida de Strayhorn liberó una vez más energías creadoras insospechadas en Ellington. Más y más había dejado en manos de Strayhorn, en el devenir de los años sesentas, los principales trabajos de arreglo y composición. Ahora empezó nuevamente a tomar —él solo— las riendas. Surgió una gran serie de nuevas obras: los álbumes dobles del "Sacred Concert" y del "Second Sacred Concert", dos conciertos religiosos, luego el "70th Birthday Concert" (que en 1969 fue

escogido en todo el mundo como el disco de jazz del año); la suite "Far East" (en la que Ellington refleja, en una forma muy personal, su gira por Oriente, a la que fue enviado por el Departamento de Estado); y, en primer lugar, la suite "New Orleans", que en 1970 se convirtió en "disco del año" y en la cual Ellington saluda la herencia de Nueva Orleáns en la tradición del jazz, la enajena y la transforma en música "ellingtoniana".

Los conocedores han hablado de que el periodo posterior a la muerte de Strayhorn ha sido, tanto en el aspecto de composición como en el que se refiere a los conciertos dados y las giras emprendidas por la orquesta de Ellington, uno de los más ricos y fructíferos en la obra creada por Ellington a lo largo de 50 años.

En 1970, la orquesta de Ellington emprendió la gira más larga jamás efectuada por una orquesta de jazz: la URSS, Europa, América Latina, todo de un tirón, durante tres meses. Y cada vez de nuevo se tenía la impresión de que Ellington, a los 70 años de edad, era el más joven, más activo y más móvil. Mientras que los demás miembros de la banda ya parecían adormilarse detrás de sus atriles, Ellington fascinaba a su público con su sentido del humor, ingenio y gracia. Y cuando sus músicos quedaban exhaustos, al final de un concierto, él reunía un pequeño grupo de cuatro o cinco solistas y con ellos creaba maravillosas cúspides de vitalidad juvenil. Cuando las Jornadas de Jazz de Berlín de 1969 se convirtieron en una gran celebración del 70 cumpleaños de Duke, en la que docenas de músicos —no sólo de la generación vieja sino también personalidades como Miles Davis y Cecil Taylor— pagaron su tributo a Duke, un crítico escribió que Duke

Ellington había sido el músico más joven de todo el festival.

Cinco años después, el 25 de mayo de 1974, moría de neumonía, en un hospital de Nueva York, Duke Ellington, el gran orquestador del Jazz. Un par de semanas antes, con ocasión de sus 75 años, *down beat* le había dedicado todo un número, lleno de felicitaciones. Desde Leonard Bernstein hasta Miles Davis, el mundo de la música le rindió homenaje. Tal vez las palabras más conmovedoras fueran las del baterista Louie Bellson: "Usted, el MAESTRO, me ha dado una bella educación musical y me ha guiado para ser un hombre bueno. Su conocimiento y su amistad estarán conmigo siempre. Usted es el modelo del ciudadano del mundo. Su música es paz, amor y felicidad."

La música de Duke Ellington quedará con nosotros: no sólo en la Orquesta Duke Ellington, a cuyo frente se puso su hijo Mercer, después de su muerte, y que continúa tocando las composiciones del Gran Viejo. Hoy escuchamos esta banda con algún ocasional matiz de decepción, pero finalmente con el respeto que se debe al hijo del gran Duke Ellington.

Sin embargo, ante todo, la música de Duke Ellington continúa viva en los cientos de músicos que aprendieron de él y que, a su vez, pasarán sus experiencias y avances a sus alumnos y sucesores: una corriente "ellingtoniana" que continuará fluyendo mientras viva el jazz.

Coleman Hawkins y Lester Young

Hasta finales de los sesentas, cuando surgieron en primer plano la guitarra y los instrumentos electrónicos, el sonido del jazz moderno es "atenorizado"

—para emplear un término predilecto del arreglista Bill Russo—. El hombre que lo ha atenorizado se llama Lester Young.

Hay más músicos importantes con el saxofón tenor que con cualquier otro instrumento. El sonido de la orquesta Capitol de Miles Davis ha sido designado como "orquestación" del sonido del saxo tenor de Lester Young, y la Capitol ha sido una de las orquestas formadoras del sonido del jazz moderno. También el otro sonido importante de los cincuentas —el de la orquesta "Four Brothers" de Woody Herman— es "atenorizado". Los saxos tenores que lo tocan, y casi todos los demás tenores importantes e incluso algunos trompetistas, trombonistas, pianistas y saxos contraltos y barítonos en el cool jazz de la primera mitad de los años cincuentas, han recibido todos ellos la influencia de Lester Young.

Con Lester "President" Young comienza el cool jazz, el jazz de los años cincuentas, mucho antes de surgir el bebop, estilo de jazz característico de los años cuarentas. Comienza con los solos que tocaba Lester en la vieja orquesta de Count Basie: "Song of Island" y "Clap hands, here comes Charlie" —grabados en 1939— o "Lady be good" —tocada por un combo de Count Basie en 1936—... o incluso antes, cuando Lester Young se hizo miembro, en el año de 1934, de la orquesta de Fletcher Henderson. "Toda la banda murmuraba de mí —recordó Lester— porque había tomado el lugar de Hawk. Yo no tenía el mismo tipo de sonido. Yo me alojaba en casa de Henderson, y Leora Henderson solía despertarme por las mañanas para ponerme discos de Henderson, a fin de que yo pudiese tocar como él. Yo quería tocar a mi manera, pero me ponía a escuchar. No quería ofenderla."

Coleman Hawkins y Lester Young: estos dos nombres designan las dos épocas del saxo tenor, y puede decirse que estas épocas representan las dos grandes eras de la música de jazz. Como "Bean" y "Pres", según se les llama, tocan este instrumento, y como cada uno de ellos ocupa, en la fase de la música de jazz que representa, más o menos el mismo lugar que el otro, es difícil encontrar otras dos personalidades del jazz en las que pueda verse con tanta claridad la amplitud de la escala en que puede darse el jazz y lo que puede significar. En uno de los extremos de la escala se halla Coleman Hawkins —el rapsoda extravertido con el sonido voluminoso, duro y atacante en sus piezas rápidas, eróticamente expresivo en las lentas, pero de modo vital arrebatador en todas, sin reparar en ningún esfuerzo para producir mucha expresión y muchas notas: un Rubens de la música del jazz... y frente a él está Lester Young, el lírico introvertido con el sonido delicado y precavido, amable y complaciente en sus piezas rápidas, con una suave entrega en las lentas, retraído en su expresión, sin dar un solo matiz que pase de lo imprescindible; un Cézanne del jazz, según lo ha llamado Marshall Stearns, y esto no señala sólo su posición artística, sino también su posición histórica: así como Cézanne auguró el arte moderno, así auguró Lester Young el jazz moderno.

Es demasiado fácil decir que uno pertenece a la tradición jazzística y el otro al modernismo. Ambos proceden de la tradición, ambos son modernos. Coleman Hawkins proviene de los Jazz Hounds, el conjunto que acompañaba a la cantante de blues Mamie Smith; Lester Young nació en las cercanías de Nueva Orleáns y recibió en su juventud las mismas impresiones que los viejos y famosos músicos de esta ciudad: los des-

files por las calles, el "mardi gras" y los "funerals" de Nueva Orleáns. Por otra parte, cuando surgió el jazz moderno a principios de los años cuarentas, fue Coleman Hawkins el primer músico del "jazz tradicional" que tocó junto con la joven gente del bop. Y en la segunda mitad de los cincuentas, cuando Lester Young —antes de su muerte y después de haberse entregado casi ininterrumpidamente durante varios años al vicio del alcohol y de la mariguana— no era más que una sombra de lo que había sido en su época, el hombre que lo precedió, Coleman Hawkins, poseía aún su antigua e indestructible vitalidad y fuerza.

Hawkins es el "padre del saxo tenor". Cierto que también antes de él hubo ya algunos tenoristas, pero su instrumento no era en realidad un instrumento de jazz reconocido. De algún modo se encontraba en la categoría de máquinas raras productoras de ruido, como el eufonio, el sousafón y el saxo bajo.

Coleman Hawkins tenía 19 años cuando llegó a Nueva York con la cantante de blues Mamie Smith en 1923. Tocaba blues y jazz de Nueva Orleáns como King Oliver y Louis Armstrong. Era uno de los pocos negros que tocaban con los jóvenes músicos del estilo de Chicago. En 1923 se hizo miembro de la primera *big band* —la orquesta de Fletcher Henderson— y tocó con él hasta 1934. Fue uno de los primeros solistas, probablemente el primero, en el sentido de los grandes virtuosos de la era del Swing. Fue uno de los primeros que grabaron discos en Europa con los músicos jóvenes que comenzaban por entonces a recibir noticias del jazz: en 1934 con Jack Hylton en Inglaterra, en 1935 con los Ramblers en Holanda y con Django Reinhardt en París. Cuando comenzó el jazz moderno —ya hemos hablado de ello— fue también

aquí uno de los primeros en participar: Hawkins estaba siempre presente donde había algo de vivo y original en el jazz.

Su primer disco famoso fue "Stampede", grabado en 1926 con la orquesta de Fletcher Henderson. En 1929 siguió "One Hour" con los Mound City Blue Blowers, que incluían a algunos de los practicantes del estilo de Chicago. Después, en 1934, grabó "Talk of the Town", también con Henderson; ésta fue probablemente la primera gran interpretación de balada en la música de jazz y preparó todo aquello que en el jazz moderno se entiende con el término de balada. (Dijo Miles Davis: "Al escuchar a Hawk aprendí a tocar baladas.")

Siguieron poco tiempo después las grabaciones en Europa —por ejemplo con los Ramblers holandeses "I Wanna go Back to Harlem" o con Django Reinhardt "Stardust"—; y cuando Hawkins volvió en 1939 a los Estados Unidos, tuvo inmediatamente el mayor éxito de su vida: "Body and Soul", disco de jazz que se convirtió en un *hit* mundial. Hawkins no pudo comprender este éxito: "Toda mi vida he tocado cosas así, para mí no es nada especial." En 1943 tocó un solo extraordinario sobre el tema "The Man I Love" con Oscar Pettiford en el bajo y Shelly Manne en la batería, y luego, en 1947, "Picasso", una improvisación para el saxo tenor solo con una duración de unos cinco minutos, sin acompañamiento alguno, sobre las armonías de la pieza que está ligada a Hawkins más que cualquiera otra, "Body and Soul", y que recuerda en su esquema, su estructura y su desarrollo la chacona de la partita en Re menor que escribió Juan Sebastián Bach para violín solo, incluso por la misma vitalidad barroca.

En todos estos discos y en casi todo lo que ha tocado es Hawkins el artista del coro por excelencia. Un solo de Hawkins, se ha dicho, es el ejemplo clásico de cómo de una frase debe desarrollarse un solo. Y casi cada frase que ha tocado Hawkins puede servir a su vez nuevamente como tema para una improvisación jazzística. Existe sólo un músico que se le puede comparar en este aspecto, precisamente aquel que en todos los otros aspectos es su opuesto: Lester Young.

Mientras que en la persona misma de Hawkins todo es sencillo, comprensible y abarcable, en Lester todo es extraño e incomprensible. "Uno de sus agentes —cuenta Nat Hentoff— lo dejó porque no podía entenderse con él. 'Hablaba con él —dice el agente— y todo lo que contestaba era ¡Bells! o ¡Ding-Dong! Pensé por ello que más valía ir al manicomio si por fuerza quería yo hablar con un loco'."

Abandonó Lester Young la orquesta de Count Basie, con la que está ligado igual que Hawkins con la de Fletcher Henderson, porque no soportaba que Basie hubiera fijado para la grabación de un disco precisamente un viernes trece.

Su jerga era casi un idioma propio que le dificultaba a cualquiera que conversara con él entender lo que decía. Nadie ha acuñado tantas expresiones del idioma del jazz como él, incluso la palabra "cool", de modo que no sólo el estilo sino hasta el vocablo proviene de él. A sus colegas les hablaba de "Lady" y a los jefes de su club los llamaba "Pres"; al pianista Bobby Scott le preguntó una vez por su "gente izquierda" *(left people)* cuando quiso burlarse de que Bobby, como la mayoría de los pianistas modernos, tocaba frases al estilo de los instrumentos de viento con la mano derecha, con lo que la izquierda no llegaba a entrar en

calor. Norman Granz cuenta que durante un tiempo Lester presumía de hablar un idioma extranjero: "Era cualquier algarabía, pero la hablaba con toda seriedad y fuerza de convicción."

Lester —o "Pres", como se le llamaba— tenía la sensibilidad de Baudelaire o de James Joyce. "Vive en su mundo privado —refirió de él un agente en cierta ocasión— y lo que se encuentra fuera de ese mundo no existe para Pres." Pero este mundo suyo es un mundo maravilloso, benigno, amable y delicado. "Todo lo que lastima a un ser humano lo lastima a él", dice el baterista Jo Jones.

Cuenta Jones que "Cualquiera que toca un instrumento expresa lo que piensa. Lester tocaba un montón de frases musicales que eran en realidad palabras. Literalmente, podía hablar con su *horn*. Es su forma de conversación. En el 85 por ciento de los casos puedo decir sobre qué está hablando. Podría escribir en un papel sus pensamientos basándome en lo que escucho de su instrumento. Benny Goodman incluso hizo una vez una pieza musical de una frase que había tocado Lester: 'Necesito un poco de dinero' (I want some money)." Debido a que Lester habla con su instrumento, le gusta escuchar a los cantantes: "La mayor parte de mi tiempo la paso oyendo discos de cantantes y tratando de aprender las letras de las diversas canciones."

Al improvisar sobre una melodía, Lester Young trataba de llevarle al auditorio el texto de esta melodía inmediatamente y sin palabras. Por eso ha tocado algunos de sus más hermosos solos como acompañante de una cantante: de Billie Holiday, la más grande cantante desde Bessie Smith, quizá la más grande entre todas, y en todo caso la materialización del canto de

Swing, así como Bessie Smith es la materialización del blues clásico. Con la manera en que "Pres" acompañó a "Lady Day" —fue éste el nombre que le dio— sentó hasta el día de hoy la norma para los acompañamientos de canto en el jazz, como por ejemplo con "Time on My Hands" o "Without Your Love" o "Me, Myself and I". Lo que Lester cuenta con su saxo tenor cuando improvisa libremente podría traducirse más o menos así:

Nací en Nueva Orleáns el 27 de agosto de 1909. Me quedé en Nueva Orleáns hasta cumplir los diez. Durante los días de carnaval viajábamos todos de un lado para otro con un Minstrel-Show a través de Kansas, Nebraska, Dakota del Sur y otras partes.

Yo toqué la batería hasta los trece años. Lo dejé porque me molestaba. Después de tocar siempre quería ver a las muchachas, pero mientras empacaba mi batería todas habían desaparecido.

Durante cinco o seis años toqué el saxo alto, luego el barítono... Me escapé de mi padre a los dieciocho años. Fui con Art Bronson y sus Bostonians. Toqué con él tres o cuatro años... Soplaba el barítono, pero eso me reventaba. Soy una verdadera calamidad, ya sabes. Cuando se fue el saxo tenor, ocupé su lugar...

Constantemente escuchaba la orquesta de Count Basie por radio y pensé que podrían necesitar un saxofonista tenor. Tocaban en el Reno Club de Kansas City. Estaban locos, la *band* entera era fantástica con excepción del saxo tenor. Pensé que ya era tiempo, así que envié a Basie un telegrama...

Pero Basie era como una escuela. En la escuela siempre me había dormido, pues ya había hecho mi tarea y no había más que hacer. Al fin que el maestro sólo les enseñaba a quienes no habían hecho nada en casa, pero yo sí había hecho y por eso dormía... Había que

estar sentado allí y tocar las piezas otra y otra vez. Simplemente estaba uno sentado en la silla...

En 1934 fui a ver a Fletcher Henderson a Detroit... Henderson me ofrecía más dinero. Basie dijo que podía irme. Sólo estuve seis meses con Henderson. La *band* no tenía mucho que hacer... Luego volví con Basie hasta 1944 y luego al ejército.

El ejército arruinó a Lester Young. Nat Hentoff da informes al respecto. Lo vejaban y mataron en él toda individualidad y sensibilidad, tal como todos los ejércitos del mundo matan la individualidad y sensibilidad de los hombres. Por el ejército entró el odio a su vida, odio especialmente hacia los blancos, según supone Hentoff. Tras esto, no le queda mucho a un músico cuyo mensaje había sido la lírica, la bondad y la afabilidad.

Otra cosa que lo agobio —inconscientemente, pero a veces también de manera consciente— fue el hecho de que en la práctica todos los saxos tenores tocaban a la manera de "Pres"... hasta que en los últimos años apareció Sonny Rollins con los músicos de su escuela. Lo peor era que había un hombre que tocaba "mejor" Lester Young que el propio Lester: Paul Quinichette; Lester lo llamó "Lady Q". El *manager* de "Press" cuenta que en el Birdland —el conocido establecimiento de Nueva York en que se toca jazz— se retiró del escenario diciendo: "Ya no sé si debo tocar como yo o como 'Lady Q', porque toca tan igual a mí."

Ironía extrañamente complicada: por un lado no hay nada tan característico para el enorme éxito de Lester que la circunstancia de que toda una generación de tenoristas tocara a la Lester, y por el otro, un indi-

vidualista tan incondicional como él no soportaba que todos tocaran como él y él como todos.

Los discos que grabó Lester después de la guerra —como los de la marca Verve de Norman Granz— se encuentran bajo este signo. Eran un pálido reflejo del antiguo gran "presidente de los tenoristas". Pero con frecuencia brillaba en ellos un poco del genio de este gran músico, y se siente todavía hoy, como, por ejemplo, en el disco "Jazz Giants of 1956", con Teddy Wilson, Roy Eldridge, Vic Dickenson, y otros grandes del Swing.

Durante varios años viajó por el mundo con el grupo concertístico "Jazz at the Philarmonic" de Norman Granz, y vio noche tras noche cómo Flip Phillips llevaba al público al delirio con el exhibicionismo de sus solos. Odiaba esta manera exhibicionista y extática de tocar el tenor, pero llegó a tal punto que a veces él mismo la practicaba, y también esto debió de haberlo hecho sufrir. Por años enteros Lester Young vivió casi sin interrupción en estado de ebriedad, hasta que, tras un catastrófico contrato en el Club Blue Note de París, murió en marzo de 1959. Ben Benjamin, gerente del club, cuenta lo siguiente: "Lester estaba muy enfermo cuando tocaba para mí. Estaba casi apático. Quería volver a casa porque, según decía, no se podía entender con los médicos franceses. Tenía una úlcera en el estómago, y creo que bebía demasiado..." Lester regresó a Nueva York justo a tiempo para poder morir. Un día después de su vuelta expiró en el Hotel Alvin, en la "encrucijada de los músicos" formada por la calle 52 y Broadway, donde había habitado los últimos años de su vida.

Lo único que Lester había conservado hasta sus últimos días y a través de los largos periodos de crisis

de su vida fue su sonoridad, así como Coleman Hawkins había conservado la suya. "Lo único que nadie puede quitarme es mi sonoridad. Nada más la sonoridad es importante", dijo Hawkins en alguna ocasión.

Jean Ledru, el especialista francés del saxofón, ha creado un sistema complicado en que se comprenden el volumen y la columna de aire, la longitud de las frases melódicas y el número de sus notas, el volumen sonoro y el modo de hacer las ligaduras, la embocadura, la lámina y todo lo demás que tiene alguna importancia en la ejecución del tenor. De este modo ha demostrado que existe una conexión obligatoria entre la sonoridad y el resto de lo que toca un saxofonista. La convicción de muchos especialistas del jazz de que en éste no hay nada más importante que la formación del sonido y de que es éste el verdadero elemento por el que el jazz se distingue de la música europea, ha sido ratificada así de una manera casi "logística".

La sonoridad de Lester proviene de Frankie Trumbauer y Bud Freeman, los músicos del estilo de Chicago: "Trumbauer era mi ídolo... Creo que todavía hoy me sé de memoria todos sus solos. Tocaba el saxofón melódico en *Do*. Yo traté de obtener en el tenor el sonido de su instrumento en *Do*. Por eso no sonaba yo igual a los otros saxos tenores... También quería mucho a Bud Freeman. Nadie tocaba como él." Es directa la línea que va del estilo de Chicago hasta el cool jazz, pasando por Lester Young.

Incluso en el comienzo del bebop hay que mencionar el nombre de Lester. Kenny Clarke cuenta lo siguiente: "Se empezó a comentar sobre Bird [Charlie Parker] porque soplaba el saxo alto como Lester Young. Por eso la gente puso su atención en Bird. Creímos que eso era

algo fenomenal, pues Lester Young era el formador estilístico, el músico guía en ese tiempo... Escuchábamos a Bird en el Monroe's por la sencilla razón de que sonaba como Pres... hasta que nos dimos cuenta de que tenía algo original que ofrecer, algo nuevo." Charlie Parker dice: "Lester me volvía loco, tocaba tan maravillosamente y con tanta pureza, pero no influyó en mí. Nuestras ideas seguían direcciones distintas."

En efecto, las direcciones eran diferentes. Se podría demostrar que todo el jazz moderno —hasta el free jazz— se desenvuelve en el antagonismo entre las ideas de Lester Young y Charlie Parker. Primero estuvo presente Young, pero al venir Charlie Parker preponderó la influencia de éste; más tarde, en los cincuentas, volvió a ocupar el primer lugar Pres con una cantidad de músicos que tocaban a la Lester Young, hasta que finalmente —con los músicos del hard bop— volvió a adquirir una significación predominante la influencia de Bird. Y con esta influencia de Bird, o sea con la sonoridad del saxo tenor de Sonny Rollins, ocupó nuevamente un primer plano Coleman Hawkins, cuyo duro dramatismo se encontraba en su justo lugar, y con esto se cierra el círculo de este capítulo; Hawkins volvió, pues, después de que el deseo de Lester Young de convertir al mundo en algo amable y agradable, deseo expresado al unísono durante años enteros por los músicos de jazz, había demostrado su futilidad. Hawkins, cuya carrera había precedido a la de Lester por casi diez años, le sobrevivió también en diez años. Tan robusta como su estilo era su salud (excepción de los últimos años de su vida), y aun pocas semanas antes de su muerte en junio de 1969 hacía giras y aparecía en televisión. Los saxofonistas tenores del free jazz que

entretanto habían transformado a la música de jazz tan radicalmente como nunca antes —Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler y otros— estaban *unánimemente* de acuerdo en que Coleman Hawkins había dado las primeras inspiraciones para el cambio del sonido tenor que a ellos les importaba. Archie Shepp decía: "I play Hawk today." Yo toco a Hawkins hoy.

Para Coleman Hawkins toda esta rica era que le tocó vivir —desde la cantante de blues Mamie Smith en 1922 hasta el tiempo posterior a Coltrane en 1969— no fue tan multifacética como nos parece a los que vivimos hoy. Era *un* estilo y *un* tiempo. El estilo se llamaba jazz y fue desde un principio hasta hoy y aún más allá lá era del jazz. La palabra "progreso" le era extraña a Hawkins. Al crítico Stanley Dance le dijo: "Lo que hicieron Charlie Parker y Dizzy puede haberles parecido a muchas personas la vanguardia; para mí fue simplemente música." Y el hecho de que hiciera grabaciones con la gente joven del bebop se debió simplemente a que "necesitaban ayuda". Cuando Stanley Dance habló de Mamie Smith y de Fletcher Henderson y de "los tiempos de antaño", Hawkins dijo: "Creo que jamás he sido niño."

Charlie Parker y Dizzy Gillespie

"Una semana antes de su muerte —nos hace saber Leonard Feather— se encontró Parker con Dizzy Gillespie en el club Basin Street. Daba lástima ver su situación desesperada. 'Vamos a juntarnos otra vez —le insistió a Dizzy—, quiero tocar otra vez contigo antes de que sea demasiado tarde.' "

"A Dizzy no se le puede olvidar que Parker le dijo eso —dice Lorraine, la mujer de Dizzy—. Todavía hoy se le llenan de lágrimas los ojos cuando piensa en ello."

Charlie Parker y Dizzy Gillespie son los Dióscuros del bebop.

Charlie Parker procede de Kansas City. Nació el 29 de agosto de 1920; pero cuando murió en 1955, los médicos que le habían hecho la autopsia dijeron que más parecía haber tenido 55 que 35 años.

Dizzy Gillespie proviene de Carolina del Sur. Nació allí el 21 de octubre de 1917. En todas las fases de su vida parecía ser de cinco a ocho años más joven.

Ambos crecieron en el mundo de la discriminación racial y aprendieron desde su infancia a conocer todas las humillaciones que esto implicaba.

Nadie se preocupaba gran cosa del desarrollo de Charlie. En toda su juventud faltaron el amor y el calor de un hogar.

Dizzy pasó su juventud rodeado de atenciones y creció en una vida familiar regulada.

En la familia de Charlie Parker nadie tenía habilidad musical. A los trece años tocaba Parker el saxofón barítono. Un año después añadió el saxo contralto.

El padre de Dizzy era un músico aficionado. Le enseñó a su hijo a tocar varios instrumentos. Cuando Dizzy tenía catorce años su instrumento principal era el trombón. Añadió la trompeta un año más tarde.

Hasta hoy no se ha podido descubrir por qué Charlie se hizo músico. El saxo alto Gigi Gryce, uno de sus mejores amigos, afirma: "Parker es un genio natural. Si se hubiese hecho plomero creo que también hubiera logrado algo extraordinario."

A los 15 años Charlie se vio obligado a mantenerse a sí mismo. Cuenta que "teníamos que tocar sin interrupción desde las 9 de la noche hasta las 5 de la mañana. Por lo general recibíamos $ 1.25 por noche".

En 1937 —a los 17 años de edad— Parker se hizo miembro de la orquesta de Jay McShann, orquesta típica del *riff* y del blues de Kansas City. No se sabe si Parker tenía un modelo, aunque él dijo que "estaba loco por Lester Young". Si sus colegas lo consideraron por lo pronto como "terriblemente malo", quizá se debía en primer lugar a que

Parece que desde el comienzo se había decidido que Dizzy Gillespie sería músico. Estudió armonía y teoría musical.

A esa edad Dizzy Gillespie terminaba sus estudios pagados por su padre.

En el mismo año -1937- ocupó Dizzy Gillespie el lugar de Roy Eldridge en la *band* de Teddy Hill.

Roy Eldridge fue el gran modelo de Dizzy Gillespie. La *band* de Teddy Hill había salido de la orquesta de Luis Russell, y Russell por su parte se había hecho cargo en 1929 de la *band* de King Oliver. La "genealogía jazzística" desde Dizzy hasta

"tocaba diferente de cualquier otro".

King Oliver es, pues, asombrosamente corta.

La verdadera formación y tradición de Parker era el blues. Lo oía casi constantemente en Kansas City y lo tocaba noche tras noche con Jay McShann.

También Dizzy Gillespie está ligado a la tradición, pero más bien a la alegre tradición de la música de Nueva Orleáns y de Dixieland.

Son simbólicos los títulos de los primeros discos que grabaron ambos:

Charlie Parker grabó el 30 de abril de 1941, con la orquesta de Jay McShann, en Dallas, Texas, "Confession' the Blues" (sin embargo, existen discos anteriores: del 30 de noviembre de 1940, también con Jay McShann, grabados para la estación de radio KFBI en Wichita, Kansas).

En mayo de 1937, como miembro de la Teddy Hill Band, Dizzy Gillespie grabó como primera obra el "King Porter Stomp" de Jelly Roll Morton.

En un principio Charlie Parker no llegaba mucho más allá de Kansas City. Su existencia era deslucida y poco alegre; según cuenta él mismo, conoció los estupefacientes casi a la vez que la música. Se cree que Charlie Parker era ya

Con la Teddy Hill Band salió Dizzy Gillespie en el verano de 1937 a Europa. Dice Teddy Hill: "Algunos de mis músicos amenazaban con abandonar la orquesta si llevábamos al loco. Pero resultó que el joven Dizzy —con todo su

víctima del vicio a los quince años de edad.

Las inhibiciones y los complejos de su vida comenzaron en el instante en que se hizo músico. Charlie Parker tocó con Jay McShann hasta 1941. Hubo algunas interrupciones. En una ocasión pasó 22 días en la cárcel por negarse a pagar un coche de alquiler. Más tarde hizo un viaje, que casi parecía una fuga, con destino a Chicago. Llegó allí sucio y en harapos, “como si acabara de salir de un tren carguero”. Pero tocó “como jamás se había oído tocar a nadie hasta entonces”.

excentricismo y sus constantes bromas— era el hombre en quien más se podía confiar de toda la orquesta. Ahorró tanto dinero que llegó a alentar a los demás a que le pidieran prestado para que, cuando más tarde, en los Estados Unidos, le fuera mal, tuviera un ingreso seguro.”

Dizzy Gillespie tuvo éxito desde el momento en que comenzó a tocar. Fue en París donde se dieron cuenta por primera vez de que tocaba de manera distinta a los demás. Un baterista francés escribió en esa época: “Hay en la orquesta de Teddy Hill un trompetista muy joven que promete mucho. Lástima que no le den la oportunidad de grabar. Junto con el trompetista Dickie Wells es, con mucho, el músico de mayor talento de toda la *band*. Su nombre es Dizzy Gillespie.”

Durante tres meses fue lavaplatos por nueve dólares a la semana en un establecimiento de segunda categoría en Harlem. Con frecuencia no tenía instrumento para tocar. "Siempre tenía una especie de pánico", es uno de sus dichos más conocidos; tenía que pernoctar en garajes, se convirtió en una ruina. "Lo peor era que nadie comprendía mi música."

Vuelto de Europa, Dizzy Gillespie se hizo un músico de éxito que llegó a tocar en diversas *bands* casi siempre como solista. En 1939 se hizo miembro de la orquesta de Cab Calloway.

Cuando Parker tocó una vez en la Count Basie Band, en Kansas City, y nadie estaba de acuerdo con la manera en que tocaba, el baterista Jo Jones le arrojó a Parker a manera de protesta y lleno de ira el platillo. Parker se levantó y salió llorando. Durante días enteros tuvo los ojos irritados de tanto llorar.

A Cab Calloway no le caía bien el modo en que tocaba Dizzy. Tampoco le gustaba que Dizzy estuviera constantemente haciendo bromas. Cierta vez, en medio de una presentación de la *band,* Dizzy Gillespie le echó bolitas de papel a su *band-leader.* Cuando terminaron de tocar, Cab sermoneó a Dizzy. Y según cuenta el bajista Milt Hinton, "Cab comprendió apenas cuando estaba en el vestíbulo y cuando vio la sangre, que Dizzy no había tardado un ins-

Se cuenta que en una ocasión dijo Charlie Parker: "Ya no aguantaba las armonías estereotipadas que cualquiera tocaba entonces. No paraba de pensar que debía de haber algo diferente. A veces lo podía oír, pero no lo podía tocar..."

"Sí, esa noche improvisé durante mucho tiempo sobre 'Cherokee'. Mientras lo hacía, me di cuenta de que, al utilizar los intervalos superiores de las armonías como línea melódica colocando debajo armonías nuevas más o menos afines, podía tocar de repente aquello que por tanto tiempo había oído dentro de mí. Me llené de vida."

Cuando Charlie Parker no tocaba en casa en Kansas City, con Jay Mc-

tante en meterle una navaja en el cuerpo".

Palabras de Dizzy: "Al crecer, lo único que quería yo tocar era Swing. Roy Eldridge era mi hombre. Hiciera lo que hiciese, yo trataba de tocar como él. Nunca lo logré. Casi me volví loco al no poder hacerlo. Por fin intenté algo distinto. Y de ahí resultó lo que ahora llaman 'bop'."

Uno de los primeros discos que grabó Dizzy Gillespie como miembro de la Cab Calloway Band tenía el curioso título "Chop, Chop, Charlie Chan". Eso fue el 8 de marzo de 1940. Una docena de años después apareció el nombre de Parker en el último disco común de Dizzy y Bird, con el seudónimo de "Charlie Chan", formado con el nombre de la mujer de Charlie, Chan Parker.

En 1939 comenzó Dizzy Gillespie a hacer arreglos. Varias orquestas de éxito,

Shann, se mantenía con trabajos eventuales. Tocaba en toda *jam session* que podía encontrar.

En 1941 llegó Parker a Nueva York con la McShann Band. La *band* tocó en el Savoy Ballroom en Harlem.

como las de Woody Herman, Jimmy Dorsey y Ina Ray Hutton le compraban sus arreglos.

Entró Gillespie al mismo lugar y preguntó si podía tocar con ellos.

Parker y Dizzy se habían conocido en Kansas City en 1939, pero lo más probable es que fuera ésta la primera noche que tocaron juntos.

La McShann Band salió inmediatamente de Nueva York. Parker fue con ella hasta Detroit. Luego ya no soportó tocar constantemente los arreglos estándar de rutina y abandonó la orquesta sin decir palabra. Nunca le gustaron las *big bands.*

Dizzy Gillespie evolucionaba cada vez más hacia músico de *big band.* Después del lío con Cab Calloway, tocó en las grandes orquestas de Benny Carter, Charlie Barnet, Lucky Millinder, Earl Hines (1943), Duke Ellington y Billy Eckstine (1944).

Después de dejar la McShann Band, Charlie Parker iba casi diario al Minton's, en Harlem. Allí tocaba una *band* formada por el pianista Thelonious Monk, el guitarrista Charlie Christian, el trompetista Joe Guy, el baterista Kenny Clarke y el bajista Nick Fenton. "Nadie —cuenta Monk— se sentaba allí para hacer conscientemente algo nuevo. El trabajo en el Minton's era un trabajo que teníamos que tocar. Eso es todo." No obstante, el Minton's llegó a ser el punto de cris-

talización del bop. En ese lugar volvieron a encontrarse Charlie Parker y Dizzy Gillespie.

Monk cuenta que la capacidad y autoridad de Charlie Parker fueron aceptadas inmediatamente. Todos en el Mintons' percibían su productivo genio creador.

Aportación a la psicología de Parker: En las fotos en que aparece con otros músicos es notorio que la distancia que lo separa de los demás es casi siempre mayor que la que hay entre los demás músicos.

Billy Eckstine relata: "Dizzy es como un zorro. Es uno de los tipos más sagaces que conozco. En el aspecto musical sabe hacia adelante y hacia atrás lo que hace. Lo que oye —y quizás pienses que le entra por una oreja y le sale por la otra— se le mete y queda adentro. Más tarde irá a casa y reflexionará sobre ello..."

Charlie Parker y Dizzy Gillespie se hicieron inseparables. En 1943 tocaron juntos en la Earl Hines Band, en 1944 con Billy Eckstine. En el mismo año formaron juntos un combo que tocaba en la Calle 52. Esta calle se convirtió en la calle del bop. También en 1944 hicieron su primera grabación común.

Cuenta Tony Scott: "Cierta noche entró Bird (casi todos llamaban ya así a Charlie Parker) y tocó con Don Byas. Sopló el 'Cherokee' y todos se volvieron locos. Cuando Bird y Diz tocaron luego

Dice Leonard Feather: "Dizzy tenía un montón de admiradores que hasta imitaban su vestido, su modo de caminar, su barba y otros detalles exteriores." Dizzy creó en esos tiempos lo que habría de

regularmente en la 'Calle' estaban todos asombrados; nadie podía tocar ni de lejos como ellos. Finalmente, Bird y Diz grabaron discos, lo que dio ocasión a los otros para que los imitaran y los usaran de base. Por 1942, todos experimentaban, pero nadie había encontrado un estilo. Bird sí tenía uno."

Parker había encontrado en la forma del quinteto del bebop la instrumentación que mejor se avenía con él: saxofón y trompeta y grupo rítmico. El Charlie Parker Quintet llegó a ser tan importante para el jazz moderno como los Hot Five de Louis Armstrong para el antiguo.

dar vuelta al mundo entero como la "moda del bebop". Las revistas de los *fans* ofrecían "corbatas bebop".

Gillespie se interesaba cada vez más por las orquestas grandes. En 1945 fundó su primera *big band* propia. De 1946 a 1950 tuvo casi siempre una orquesta grande. En 1948 fue con ella a Europa. Su concierto en París tuvo repercusiones durante muchos años.

Vamos viendo con mayor claridad que en esos años, Dizzy Gillespie era el músico del bebop más mencionado. Es cierto que no le dio a esta música los impulsos creadores que partieron de Charlie Parker, pero le prestó el brillo y la fuerza sin los que no hubiera conquistado el mundo.

Billy Eckstine opina que "Bird fue el responsable de que esta música [el bebop] se tocara realmente; fue

más responsable de ello que cualquier otro; pero el responsable de que se escribiera fue Dizzy".

Con su Charlie Parker Quintet grabó Bird los discos de combo más importantes en el bebop: "Koko", sobre las armonías de "Cherokee", pieza con que había llamado por primera vez la atención; "Now's the Time", sobre el blues; "Chasin' the Bird", con la entrada en *fugato* del trompetista Miles Davis —con lo que se fundó la moda de las fugas y los *fugati* en el jazz moderno— y otros muchos. Acompañado por Erroll Garner grabó el "Cool Blues", relacionando ya en el título el blues con el cool jazz.

"Things to come" fue el disco más importante de la Dizzy Gillespie Band; es una visión apocalíptica de las cosas que habrían de suceder: una masa hirviente y convulsiva de lava, de la que aquí y allá aparecen durante segundos unas figuras fantasmales para desaparecer en seguida. Pero encima de todo ello el sonido claro y triunfante de la trompeta de Dizzy. Es una música del caos, ¡pero también una música de la victoria del hombre sobre el caos!

El saxo alto de Charlie Parker es la voz más expresiva del jazz moderno, ligada en cada nota a la tradición del blues, a menudo con imperfecciones, siempre proveniente de los abismos más profundos de un alma atormentada.

La trompeta de Dizzy Gillespie llegó a ser la más clara, victoriosa y al mismo tiempo dúctil que se ha tocado en la historia del jazz. Casi cada frase que tocaba era perfecta.

Bird se convirtió en el improvisador incondicional, en el "chorusman" por excelencia cuyo mayor interés era el vuelo de las líneas que tocaba. Parker había hecho trompetista de su quinteto al joven de 19 años Miles Davis, el hombre que habría de ser el improvisador dominante de la siguiente fase del jazz moderno: el cool jazz. Parker alentó a Davis, que empezó por completo a la manera de Parker y de Gillespie, a que encontrara un estilo personal.

Años después, cuando Parker estaba contratado con Norman Granz, hizo algunas grabaciones con la orquesta de Machito. Pero no son muy representativas de Bird. La fórmula de Parker seguía siendo el quinteto: el instrumental más pequeño con el que era posible crear una "forma" mediante el unísono del tema al comienzo y al final, y en el que por lo demás

Dizzy Gillespie se iba interesando cada vez más y más en el aspecto percusivo de la nueva música de jazz. Dice Billy Eckstine: "Cuando Dizzy tararea algo para sus adentros, te darás cuenta de que simultáneamente tarareará la parte del bajo y de la batería. Eso está entre las cosas que hace. Por ejemplo 'Oop-Bop-Sh'Bam': esto era asunto de *drum*. 'Salt Peanuts' era otro. Era una figura de batería..."

Dizzy mostró interés por los ritmos afrocubanos. Tocaba con los músicos de la orquesta cubana de Machito. En 1947 incluyó al baterista cubano Chano Pozo en su *big band*, con lo que introdujo en el jazz moderno una gran cantidad de antiquísimas figuras y ritmos de percusión.

existía plena libertad de improvisación.

Charlie Parker: "Me alegraría que llamaran aquello que toco simplemente música."

Charlie Parker: "La vida siempre ha sido cruel con los músicos —igual que hoy—. He oído decir que Beethoven, al encontrarse en su lecho de muerte, cerró el puño contra el mundo porque no lo entendía. Nadie comprendió verdaderamente en los tiempos de Beethoven lo que éste escribía. Pero eso es música."

En 1946 sufrió Charlie Parker el primer colapso de importancia de su vida. Fue durante la grabación de "Lover Man" en los estudios de la empresa disquera Dial. Cuando después de la grabación llegó Charlie a su casa, prendió fuego en su cuarto de hotel y salió —desnudo y gritando— al vestíbulo.

A la pregunta de qué sería del jazz Gillespie contestaba: "Probablemente llegue al punto en que empezó: un hombre que bate un tambor."

Según Leonard Feather, "Dizzy Gillespie nunca se tomó tan en serio a sí mismo ni a su música como lo tomaron los numerosos amigos de esta música y los músicos que durante los últimos diez años han dedicado tanto tiempo a investigar, discutir e imitarlo todo."

"Los otros músicos que participaron en el proceso de incubación que llevaría al bop o han muerto o están entregados al vicio de los narcóticos. Dizzy Gillespie no ha tenido jamás un complejo o una neurosis..."

Orrin Keepnews: "Es difícil dudar de que fuese un hombre atormentado, y hay muchos que señalan que fue muy solitario." Con frecuencia se pasaba la noche entera viajando sin meta en los trenes subterráneos. Como músico en el escenario no tuvo jamás la capacidad de "vender" su música y venderse a sí mismo. Estaba parado y tocaba.

Cuanto más se veía que Dizzy no podía mantener junta su *big band,* tanto más conscientemente se hizo comediante de su música. Como "payaso del bebop" trató de vender lo que de otro modo no podría venderse. No era solamente el mejor trompetista del bop, sino también uno de sus mejores vocalistas. Pero conservaba una superioridad controladora.

En los años 1948-1950, ambos, Bird y Dizzy, grabaron con grandes orquestas de cuerdas: Bird en Nueva York, Dizzy en California. Éste fue el único éxito económico de importancia que ha tenido Parker en toda su vida. Los fanáticos entre los aficionados comentaban por entonces: Bird y Dizzy se "comercializaron". Fue característica la manera en que reaccionaron los dos:

Parker, para quien con estas grabaciones con cuerdas había llegado la realización de uno de los grandes deseos de su vida, puesto que para él las cuerdas tenían el aura de la gran música sinfónica que siempre había venerado, sufrió mucho con el juicio discriminatorio de los *fans.*

Dizzy Gillespie, para el que las grabaciones con cuerdas no eran más que un "recording date" junto a otros, se burlaba de la ignorancia de los que hablaban de "comercialismo".

Charlie Parker nunca estaba contento consigo mismo. No sabía responder a la pregunta de cuál era su mejor disco. Cuando se le preguntaba cuáles eran sus músicos predilectos, mencionaba apenas en tercer lugar a un jazzista: Duke Ellington. Antes de él venían Brahms y Schönberg, después de él Hindemith y Stravinski. Pero más que a todos los músicos amaba a Omar Khayam, el poeta persa.

Leonard Feather: "Y Charlie bebía más y más tratando desesperadamente de evitar la droga y de huir sin embargo del terror de la sobria realidad."

En la época en que apenas si había en el mundo algún músico de jazz que de un modo u otro no se encontrara bajo la influencia de Bird, en que esta influencia había penetrado hasta en la música de baile y popular, Parker ya nada más tocaba ocasionalmente.

En 1954, durante un baile con motivo del cumpleaños de su esposa Lorraine, alguien tropezó con la trompeta de Dizzy. El instrumento se torció: el cuerno señalaba hacia arriba. "Cuando se le pasó el enojo —narra Leonard Feather—, Dizzy trató de tocar el instrumento. Notó que ahora el sonido alcanzaba mejor su oído. Al día siguiente visitó una casa fabricante de trompetas y preguntó si se podría producir en grande una trompeta de ese tipo..." Dizzy quería patentar el asunto. Pero resultó que 150 años atrás ya se había patentado un instrumento parecido.

Dizzy Gillespie se convirtió en "world statesman" del Departamento de Estado norteamericano. Con el apoyo financiero de Washington logró reunir una vez más una gran orquesta. Realizó giras por el mundo entero —por lo pronto al Asia y al sureste de Europa, posteriormente

Orrin Keepnews: "Al finalizar su vida había abandonado la lucha... En 1954 envió a su ex esposa Doris un poema. Es algo así como su credo: '¡Escucha las palabras, no las doctrinas! ¡Escucha el sermón, no las teorías! ...La muerte es algo urgente... Mi fuego es inextinguible.' "

El 12 de marzo de 1955 murió. Había estado sentado ante el televisor y reído sobre una broma en un *show* de los hermanos Dorsey.

El mito Parker se inició de golpe. El *disc-jockey* Jazzbo Collins prologó uno de los álbumes de discos en su memoria, en el que por fin se presenta por primera vez a un público más amplio la obra de Charlie Parker ordenada sistemáticamente, con las siguientes palabras: "Creo que en toda la historia del jazz no ha habido un músico más reconocido y menos comprendido que él."

a América Latina—. En Atenas dio el concierto de éxito más espectacular de su carrera. Era en el apogeo de las crisis de Chipre de 1956. Los griegos estaban furiosos con los norteamericanos. Los titulares de los periódicos preguntaban por qué Washington enviaba a un montón de músicos de jazz: mejor sería que les mandaran cañones para que por fin pudieran sacar a los ingleses de Chipre. El concierto de Dizzy comenzó en una auténtica alta tensión. Pero cuando los cuatro músicos blancos y nueve negros entraron llenos de *swing* con el "tour de force" escrito poco antes por Dizzy, el público los aclamó frenéticamente. Toda Atenas estaba entusiasmada con la Dizzy Gillespie Band, y el ambiente político había cambiado de una manera tan notable que un diario publicó estas palabras: "Gillespie es un diplomático mejor que todos los di-

plomáticos que los Estados Unidos han tenido en esta parte del mundo."

"¡Bird Lives!", Charlie Parker vive, se dice aún hoy — o precisamente hoy de nuevo. En los años setentas, todos los saxos alto del jazz han sido influidos por Charlie Parker en forma directa: Ornette Coleman, Phil Woods, Lee Konitz, Sonny Stitt, Charlie Mariano, Jackie McLean, Gary Bartz, Frank Strozier, Cannonball Adderley, Charles McPherson, Anthony Braxton, Oliver Lake... Y hacia el fin de la década surge un joven músico que parece un "Bird de hoy": Arthur Blythe.

Dizzy llevó, más que cualquier otro, el lenguaje del bop a través de todos los estilos y formas de tocar: cool bop y hard bop y jazz libre o influido por el rock... y sin embargo, permaneció inconfundible como Dizzy Gillespie. Para el público joven de los años setentas y ochentas se encuentra directamente al lado de Louis Armstrong. Con toda justificación, este público no llega a percibir el hecho de que John Birks Gillespie había empezado siendo un antípoda de Satchmo.

A comienzos de los ochentas, el "nuevo bop" se ha convertido en un estilo importante. Más que nunca durante el cuarto de siglo transcurrido desde su muerte, las composiciones de Charlie Parker se tocan con asombrosa frecuencia entre los músicos jóvenes.

"¿No tenemos que conceder —pregunta André Hodeir— que los únicos logros estéticos auténticos desde la gran época de Parker y Gillespie son los de Miles Davis?" Y el gran crítico inglés de jazz Michael James afirma: "No exageramos cuando decimos que nunca en la historia del jazz se ha examinado con tanta penetración el fenómeno de la soledad como lo ha hecho Miles Davis."

Con la primera cita se halla caracterizada la posición histórica de la música de Miles Davis, con la segunda, su posición expresiva. Por lo pronto, ambas están abarcadas en el sonido de la trompeta de Miles Davis. Este sonido —de gran pureza, lleno de suavidad, casi sin *vibrato* ni *attacca*— representa toda una imagen cósmica; en cada sonido particular de Miles Davis está contenida esta imagen...

El sonido de Miles Davis es el del luto y la resignación. El luto y la resignación —unidos a un incondicional deseo de profeta, menos musical que personal— existen independientemente de lo que Miles expresa en general: y lo que expresa son cosas alegres, agradables y afables, pero todas en ese tono triste y resignado.

El arreglista Gil Evans dice lo siguiente: "Miles no podría tocar como Louis Armstrong, porque los sonidos de éste no pueden formar una unidad con los pensamientos de Miles. Así, Miles tuvo que empezar casi sin sonido y desarrollar él uno —un sonido que correspondiera a las ideas que quería expresar—. Simplemente no podía permitirse confiar estas ideas a las viejas posibilidades de expresión. Si te acuerdas, su sonido actual está mucho más desarrollado que en un principio."

Gil Evans es quien ha transformado de la manera más perfecta el sonido de Miles Davis en sonido orquestal —en *sound*—. Durante los cuarentas, Evans hacía los arreglos para la antigua Claude Thornhill Band, a la que pertenecía Lee Konitz. Acerca de este episodio nos cuenta: "A primera vista, el sonido de la *band* era casi como si condujera la música nuevamente a la inactividad, al silencio. Todo se movía a una velocidad mínima... y se hacía a baja voz para crear *sound*... El sonido pendía como una nube."

Por eso fue un gran momento en la historia del jazz cuando el improvisador Miles Davis y el arreglista Gil Evans se encontraron. El resultado fue la orquesta Capitol de Miles Davis, *band* que en septiembre de 1948 se reunió para cumplir con un contrato de dos semanas en el Royal Roost —uno de los establecimientos más conocidos del bebop— y que, en el fondo, no subsistió más allá de esas dos semanas. "La instrumentación de la *band* —cuenta Gil Evans— surgió así porque era la cantidad mínima de instrumentos con que se podían expresar el sonido y todas las armonías de la Thornhill Band. Miles quería representar con esta clase de *sound* su concepción musical." La orquesta Capitol de Miles Davis estaba formada por Miles (trompeta), un trombón (tocado por Kai Winding o Jay Jay Johnson), dos saxofones (Lee Konitz con el alto y Gerry Mulligan con el barítono) y, además, como factores que colaboraban en la creación del sonido, dos instrumentos poco utilizados en el jazz, el corno y la tuba, así como el grupo rítmico con Al Haig o John Lewis al piano y Max Roach o Kenny Clarke con la batería.

También hicieron arreglos para esta orquesta Gerry Mulligan y John Lewis, pero el sonido lo creó Gil

Evans, en colaboración con Davis, y también arregló dos piezas importantes de esta *band:* "Boplicity" y "Moon Dreams". Con ellas se impuso una imagen sonora que ha tenido una influencia de escuela en todo el desarrollo posterior del cool jazz. Pues desde luego que era algo más que el sonido de la Thornhill Band con menos instrumentos. Era un sonido jazzístico que, si puede compararse a una nube, es siempre traspasada por los rayos solares de las improvisaciones, que le llegaban al oyente como en la mañana de un día de otoño: a través del suave velo de la neblina.

La pieza más importante y "moderna" de esta Miles Davis Band es "Israel", de Johnny Carisi, un discípulo de Stefan Wolpe, el compositor —nacido en Alemania— de música sinfónica moderna que ha sido maestro de tantos jazzistas prominentes. "Israel" es un blues en tono menor, y es característico que precisamente esta pieza, con sus sonidos recios y ásperos que desgarraban nuevos horizontes, siga en deuda con la quintaesencia de la tradición del jazz: el blues.

La Miles Davis Band de 1948, grabada por la empresa Capitol en 1949 y 1950, por sus dimensiones estaba entre un combo y una *big band.* Siete años más tarde —en 1957—, Miles Davis adelantó un paso más. Grabó con una orquesta grande, y se sobrentendió que también en esta ocasión llamó como arreglista a Gil Evans, de quien apenas si se había oído hablar en esos años. Según dice Gerry Mulligan, "Gil es, entre los arreglistas cuyas piezas he tocado, el único que sabe anotar algo tal como el solista lo soplaría". Y el propio Davis, alcanza Gil la "continuación del sonido de nada que llegue tan al alma como él".

Gil compuso un instrumental de *big band* muy peculiar, en el que no existe el grupo de saxos, pero en el

que incluye —aparte de los grupos de trombones y trompetas usuales— una extraña agrupación, de efecto casi irreal, de cornos, tuba, saxo alto, clarinete, clarinete bajo y flauta. En algunas de las piezas —por ejemplo en "Miles ahead", sobre un tema propio de Miles Davis— alcanza Gil la "continuación" del sonido de la Capitol Band en una *big band,* y se oye aquí con mucha precisión cuál de los sonidos de *big band* corresponde al *sound* de la vieja orquesta Capitol —y no el de Claude Thornhill de fines de los cuarentas, sino precisamente el *sound* de esta Gil Evans-Miles Davis Big Band de 1957. Ha sido desprovisto conscientemente de todo ataque temperamental, es tranquilo, lírico, estático, preparando y abriendo el camino de toda culminación desde mucho antes, con una preferencia radical por las líneas amplias no sólo en la melodía, sino también en el dinamismo, pero se mueve sobre el antiguo ritmo de *swing* que proveen Paul Chambers al bajo y Art Taylor en la batería.

Puntos destacados adicionales de la colaboración de Evans-Davis fueron el álbum con la música de Gershwin de "Porgy and Bess" (1958) y, sobre todo, los grandiosos "Sketches of Spain" (1959) con aprovechamiento de composiciones españolas influidas por el flamenco. También aquí Miles ha hecho una aportación decisiva a una tendencia del jazz que a partir de entonces ha ido cobrando importancia: la apertura de la música universal para el jazz.

No cabe duda alguna: Miles es un improvisador en la medida en que un jazzista puede serlo. Pero improvisa con un gran sentido del arreglo y de la composición.

Se puede admitir que Miles Davis, cuando con dieciocho años llegó, a principios de los cuarentas, con Charlie

Parker y Dizzy Gillespie preguntándoles qué era lo que debía hacer para tocar bien, siguió literalmente el consejo de Dizzy: "Aprende a tocar el piano, hombre, y luego ya podrás encontrar tú mismo unos solos extravagantes." Marshall Stearns, quien relata esta anécdota, añade: "Éste fue el comienzo de una nueva época en las interpretaciones de Miles Davis." Y muy conforme con ello está lo que cuenta Gil Evans acerca del contrato de la Capitol Band en 1948 en el Royal Roost: "A la entrada del Royal Roost había un cartel que decía: 'Arreglos de Gil Evans, Gerry Mulligan y John Lewis'. Lo había mandado poner Miles Davis. Nadie había hecho algo así antes que él, darles tanto crédito a los arreglistas."

Hasta mediados de los años cincuentas, Miles hizo sus más bellas grabaciones con conjunto de cuarteto, sólo acompañado de grupo de ritmos —frecuentemente con John Lewis u Horace Silver en el piano. Nunca había tenido hasta entonces un éxito perdurable con el público. Luego, en el Festival de Newport de 1955, vino el cambio. Como de golpe, el nombre de Miles Davis —al que poco antes sólo los aficionados conocedores y los críticos conocían— estaba en boca de todos. A partir de entonces no se ha interrumpido su éxito. Por primera vez en una etapa de la historia del jazz no era un blanco sino un negro el músico mejor pagado y de mayor éxito —precisamente Miles—, y se comprende que con eso no sólo se convirtiera en la imagen musical sino también humana de toda una generación de músicos negros. En el mundo negro, desde el Congo y Guinea hasta Jamaica y Harlem, algunos padres orgullosos empezaron a bautizar a sus primogénitos con el nombre de "Miles" o hasta de "Miles Davis".

Decisivos se hicieron los quintetos que Miles dirigió a partir de esa época. El primero —con John Coltrane (tenor), Paul Chambers (bajo), Red Garland (piano) y Philly Joe Jones (batería)— quizás fue el más elogiado. Ha impuesto la norma para todos los quintetos en el jazz moderno entre 1956 y 1970. Otra muy influyente banda de Davis fue el grupo Kind of Blue (1959), con el pianista Bill Evans. Allí, la nueva libertad recién descubierta por músicos como Mingus, Coltrane, Evans y el propio Miles se convirtió por primera vez en una fuerza integradora, produciendo un lirismo y una sensibilidad hasta entonces desconocidos en esta clase de música. En el capítulo acerca de los combos más importantes hay una asombrosa lista de todos los músicos que cobraron fama después de haber pasado por el quinteto de Davis.

En el éxito con el gran público tuvo que ver también la forma de tocar de Miles Davis la trompeta con sordina, casi como si soplara quedamente con la trompeta hacia el micrófono. El solo que tocó de esta manera basado en "Round Midnight" de Thelonious Monk alcanzó especial éxito; otro solo tocado con sordina con base en "All of You" es elogiado por todos los músicos como "uno de los más bellos solos de jazz de los años cincuentas". Más aún que en su ejecución de la trompeta sin sordina se hace visible la total carencia de agresividad. Ya no sucede lo típico del jazz tradicional y de otros trompetistas, que el sonido empieza en un momento preciso y claramente definible y que termina en otro momento determinado; el tono de Davis empieza en un momento que no se puede asir; parece venir de la nada y termina sin que se sepa cuándo para desaparecer, por decir así, otra vez en la nada.

La trompeta con sordina de Miles, tocando cerca del micrófono, ya reveló tempranos indicios de dos aspectos importantes de su obra posterior: primero, su sentido, que por entonces estaba desarrollándose (¡a mediados de los cincuentas!) de que la electrónica es "la continuación de la música por otros medios", y, segundo, el incondicional afán de triunfo que comparte con Louis Armstrong, su verdadero antípoda. Las ambiciones de Miles a veces le han hecho escuchar con especial cuidado y absorber la música de los que han triunfado: a mediados de los cincuentas (como lo ha demostrado Gunther Schuller) a alguien como el pianista Ahmad Jamal, a finales de los sesentas a Jimi Hendrix y Sly Stone, y después a algunos de los músicos de funk.

Pero volvamos a los cincuentas: Miles Davis es el principal músico creador de una tendencia del jazz que se explica mejor al decir que aplicó los efectos del bop a Lester Young. La diferencia decisiva entre la música de Lester Young y la que interesa a músicos de la tendencia de Miles Davis se encuentra en el hecho de que Miles toca consciente de que entre él y Lester Young ha existido el bop. En este sentido hay que comprender la anotación de André Hodeir: "Miles Davis es el único músico que pudo darle a la música de Parker el carácter íntimo que representa una parte esencial de su encanto." El "carácter íntimo", eso es Lester Young.

Y el carácter íntimo también está constituido por la sencillez de la música de Miles. Ningún otro músico de la historia del jazz ha desarrollado la sencillez hacia un refinamiento y una complejidad tan grandes como Miles. La contradicción de principio entre la sencillez y la complejidad deja de existir en la ejecución de

Miles Davis. En su afán de tocar sencillo, Miles (desde la segunda mitad de los cincuentas) tiende a liberar sus improvisaciones en mayor escala del andamiaje de acordes constantemente cambiantes. Las funda en "escalas". De su versión para gran orquesta de "Porgy and Bess" de Gershwin dice Miles: "Cuando Gil Evans escribió el arreglo de 'I Love You, Porgy', sólo escribió una escala tonal para mí. 'No chords', nada de acordes."

Y Miles agrega que eso le daba "montones adicionales de libertad". Una de las composiciones escritas por Miles Davis que más se tocan —"So What"— se basa en sus primeros dieciséis compases en una sola escala que luego, hacia la parte central, es relevada por otra escala; y regresa, en los últimos ocho compases, a la primera escala.

Miles y junto con él John Coltrane, que en aquel tiempo pertenecía al Quinteto Davis, han convertido en modelo para todo el mundo del jazz este modo de improvisar sobre "escalas", y con ello han formado directamente el escalón previo de la libertad absoluta del free jazz; en este contexto se habla también de estilo "modal" de improvisación (véase el capítulo sobre la armonía).

Las frases sencillas, muchas veces compuestas de unas cuantas notas que Miles toca sobre "escalas" de ese tipo, en verdad no sólo tienen su causa estética, sino también práctica: vistas instrumentalmente, las posibilidades del trompetista Miles son limitadas —sobre todo cuando se le compara con su principal competidor en el jazz moderno: con un trompetista tan magistral como es Dizzy Gillespie, que puede realizar en la trompeta sencillamente todo lo que cabe imaginar—. Si Miles quería subsistir al lado de Dizzy e incluso de supe-

rarlo en popularidad, estaba obligado a convertir su desventaja instrumental en una virtud. De ahí el culto de la sencillez. Es significativo que los directores de grabación y los ingenieros de sonido coincidan en que Miles escoge en forma invariable las "tomas" instrumentalmente perfectas para su publicación, aun cuando en otras tomas toque en forma más inspirada y abundante en ideas. Miles parece no querer tolerar que su público se entere de que en su ejecución hay a veces tonos defectuosos y tropiezos.

Con el "refinamiento de la sencillez" puede estar relacionado que Miles —a pesar de tantas posibilidades de improvisación que abriera para el jazz—, cuando se trata de decidirse por "vanguardia" o "tradición", se decida por la tradición. Al pianista Thelonious Monk le reprochaba que tocara "puros acordes falsos", no obstante que los acordes de Monk no son "falsos" sino únicamente más modernos y abstractos de lo que correspondía al concepto de Miles en ese tiempo. Miles llamó al gran Monk, que mucho antes que él había contribuido de modo importante al desarrollo del jazz moderno, un "no músico", y al jefe de una empresa disquera le hizo amargos reproches porque había contratado a Monk para una grabación de Miles Davis... resultando posteriormente, lo admita Miles o no, en una de las más importantes y populares sesiones de grabación de los años cincuentas (Miles, Monk y Milt Jackson en un disco Prestige).

Un ejemplo adicional para el tradicionalismo de Miles Davis son las expresiones duras que empleó durante años al referirse a uno de los vanguardistas más importantes del jazz moderno, el difunto Eric Dolphy, entre ellas algunas palabras insultantes que Davis se vio obligado a corregir en años posteriores.

Cuando en cierta ocasión un fanático ultramoderno llamó a Art Blakey anticuado, Davis dijo: "Si Blakey es anticuado, yo soy blanco." De la vanguardia de los años sesentas dijo: "¿Qué hay de tan vanguardista en ello? Lennie Tristano y Lee Konitz crearon, y de eso ya hace quince años, ideas que eran más novedosas que las cosas de ahora. Y cuando lo hicieron esas cosas todavía tenían sentido musical."

Una vez, cuando el saxofonista tenor Stan Getz estaba haciendo algunas observaciones sarcásticas acerca de que Coleman Hawkins era básicamente "anticuado", Davis lo refutó observando que, si no fuera por Hawk, Getz probablemente no podría tocar como lo hacía.

Muchas veces Miles Davis es duro en sus juicios —no sólo frente a extraños (lo que resulta comprensible), sino también frente a colegas y compañeros músicos—. En una "prueba ciega" que ejecutó el crítico norteamericano Leonard Feather en 1964, Miles Davis aplicó a muchos músicos conocidos del jazz epítetos tan fuertes que la revista *down beat* no se atrevió a imprimir las correspondientes "palabras de cuatro letras", sino sólo las insinuó por guiones. Músicos de tanto prestigio como Clark Terry, Duke Ellington, Eric Dolphy, Jaki Byard, Cecil Taylor y otros fueron insultados en esa ocasión por Davis.

Por otra parte, hay que ver que —excepción hecha de Charles Mingus, George Russell y Eric Dolphy— ningún otro músico ha llevado al jazz "tonal" con consecuencia tan creciente hacia las cercanías del jazz "atonal" como Miles Davis. Con justicia Dan Morgenstern lo señala como uno de los "spiritual fathers" —padres espirituales— del jazz nuevo. A mediados de los años sesentas tenía un quinteto cuyos integrantes, al grabar sus propios discos (generalmente en la marca

Blue Note), tocaban "free" o aproximadamente "free": Tony Williams (batería), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (bajo) y Wayne Shorter (saxofón tenor) —todos ellos músicos que son presentados en este libro en los capítulos referentes a la instrumentación—. Sólo Miles evitó en ese tiempo el paso definitivo por la frontera. Pero sigue siendo, sin embargo, importante que también los músicos "atonales" lo veneraban al máximo y lo tenían como modelo.

Lo que Miles Davis —en la tensión entre tradicionalismo y vanguardia— realmente quiere no es la arbitrariedad, sino la libertad controlada. "Mira, no es necesario que toques en forma caótica. Eso no es libertad. Necesitas control de la libertad."

Con esa "libertad controlada" Miles Davis se encontraba en oposición diametral a muchos vanguardistas extremos de los años sesentas. Pero para el nuevo jazz de los setentas, "libertad controlada" es la verdadera palabra clave —ya no sólo para Miles y su propia música, sino para toda una generación de músicos jóvenes que continúan allí donde el "jazz eléctrico" de Miles termina sólo aparantemente.

En 1972, el crítico japonés Shoichi Yui llega a considerar a Davis como "el punto culminante del desarrollo del jazz hasta el momento". Afirma que Davis es superior hasta a Louis Armstrong y Charlie Parker, que dominaron el acontecer del jazz sólo durante unos pocos años, mientras que "Miles Davis ha sido, desde fines de los años cuarentas hasta hoy, la personalidad dominante durante más tiempo que cualquiera otro". La influencia que ha ejercido, por ejemplo, Louis Armstrong parte esencialmente de su ejecución en el periodo entre su primer contrato con Fletcher Henderson en 1924 y la primera gira a Europa en 1932.

El periodo en que Charlie Parker hizo sus discos más importantes es todavía más corto (desde la sesión con Dizzy Gillespie de la grabación de "Groovin' High" y la primera grabación propia en 1945, en la que, entre otras cosas, se hizo "Now's the Time", hasta la sesión clave de 1951 de Norman Granz con Miles Davis cuando se grabó "K. C. Blues": ¡seis años!).

No se sabe qué admirar más: la fuerza con la que un músico como Parker hizo dentro de un tiempo tan corto, en una irrupción concentrada y explosiva, acopio de nuevas grabaciones creativas, cuya influencia se sigue sintiendo aún hoy, o la constancia con la que Miles Davis presenta, desde hace un cuarto de siglo, siempre nuevas y diferentes señales por las cuales se guían la mayoría de los músicos.

Para poder abarcar con la vista ese periodo, ese cuarto de siglo, conviene tener presente que básicamente Miles Davis ha pasado por cuatro fases estilísticas, incluyendo todos los traslapes y uniones transversales que naturalmente ha habido entre estas fases:

1) Bebop: desde que tocaba con Charlie Parker en 1945 hasta 1948.

2) Cool jazz: desde la presentación de la orquesta Miles Davis-Capitol en 1948 hasta las grabaciones de gran orquesta de 1957-1958 con Gil Evans.

3) Hard bop: desde el éxito del primer Quinteto Miles Davis con John Coltrane en el Festival de Newport de 1955, pasando por los muchos otros Quintetos Miles Davis —por ejemplo con Bill Evans— hasta 1968. Durante este periodo se produjo la formación cada vez más marcada del estilo de improvisación modal.

4) Eléctrico: desde "In a Silent Way" de 1969 y "Bitches Brew" de 1970 hasta...

La expresión "electric jazz", acuñada por un *disc jockey* norteamericano, caracteriza acertadamente la música que Miles Davis ejecuta en un instrumental eléctrico ricamente surtido a partir de "Bitches Brew". También discos como "Jack Johnson" y "Live Evil" pertenecen a esta tendencia —con músicos como el saxofonista Wayne Shorter, el guitarrista inglés John McLaughlin y —ante todo— una conjunción sonora de estilos de ejecución de diferentes pianistas en instrumentos eléctricos, entre ellos Chick Corea, Larry Young, Herbie Hancock, Keith Jarrett, el brasileño Hermeto Pascoal y, sobre todo, el vienés Joe Zawinul, que en esta fase de Miles Davis desempeñó un papel especial, quizá de motivador.

Sin embargo, aún más importantes fueron los impulsos dados por los músicos de rock Jimi Hendrix y Sly Stone. Lleno de seguridad, Miles declaró que podría formar un grupo de rock incluso mejor que Jimi Hendrix.

Lo interesante es el hecho de que la música de Miles Davis —que después de "In a Silent Way" correspondió a su título— se volvió cada vez más percusiva, particularmente después de contratar al percusionista Mtume, hombre inspirado por la música africana. Miles rindió homenaje a la apertura del jazz a la música mundial empleando instrumentos indios como el sitar y los tambores de la tabla.

Miles toca ahora frecuentemente su trompeta con pedal de wah-wah a través de un amplificador eléctrico. El tono claro, puro, "solitario", siempre un poco triste del Miles Davis de años anteriores es muchas veces apenas reconocible. Pero a Miles le importaba alcanzar de esta manera a un público de masas juveniles como desde Louis Armstrong no lo había logrado ningún

otro músico negro de jazz. Y dio el impulso para un desarrollo que se explicará en el capítulo sobre el jazz de los años setentas y que más tarde será comentado en nuestro capítulo relativo al combo en todas sus ramificaciones.

El electrizante éxito del "Miles eléctrico" hizo que el mundo del rock y del pop quisiera acaparar para sí a Miles Davis. Miles se opuso. Cuando en el verano de 1970 lo querían hacer tocar en el Festival Randall's Island en Nueva York con músicos de rock como Eric Clapton y Jack Bruce, en verdad mantuvo en suspenso al mundo musical durante un par de semanas, pero luego dijo "No", que no tocaría absolutamente nada, salvo con su propio quinteto: "No quiero ser hombre blanco. Rock es palabra del hombre blanco."

Miles Davis posee en el escenario del jazz de hoy la misma posición de líder que anteriormente ocupaban Louis Armstrong y Charlie Parker, pero no desempeña su papel de jefe con la soberana facilidad de un Satchmo. También Miles —al igual que Armstrong— quiere alcanzar a un público extenso. Pero Miles toca con el orgullo y confianza en sí mismo y la voluntad de protesta de la actual generación negra; toca música "negra" y tiene que reconocer, sin embargo, que su público —los compradores de sus discos, los asistentes a sus conciertos— son preponderantemente blancos. En una entrevista reveladora con Michael Watts de la revista londinense *Melody Maker* dijo Miles: "Me es indiferente quién compra mis discos, mientras lleguen a los negros para que me recuerden cuando muera. No toco para gente blanca, hombre. Quiero oír decir a un negro: 'Sí, le voy a Miles Davis.'" Las cubiertas de los discos "On the Corner" y "Miles Davis in Concert" apuntan, por deseo de Miles, conscientemente al

mercado de compradores negros, con un grupo de negros bailarines, "hippies", dibujados al estilo de las tiras cómicas que llevan en playeras y gorras lemas como "Vote por Miles" o "Free me" (libérame).

Una y otra vez, ha repetido ante docenas de críticos y reporteros: "Hago lo que me divierte." Quien dice eso con demasiada frecuencia tiene motivos para decirlo y hace precisamente lo que no lo divierte. Al periodista de *Melody Maker* mencionado le preguntó Miles cuánto tiempo había esperado hasta decidirse a oprimir el botón del timbre. Y luego Miles parecía poner mucho interés en que Watts viera su casa ultrabarroca desde arriba hasta abajo, y gozó con la sorpresa del inglés y con la impresión que le causaba todo el lujo con que Davis se rodea.

Miles Davis se refleja en su mundo y en sus espectadores. Necesita ese espejo. Ése es su dilema: los blancos lo reflejan, pero quiere ser oído por los negros. Maldice a los blancos, pero necesita el espejo con mayor urgencia que el aplauso de los negros.

Con seguridad tiene que ver algo el hecho de que Miles toca muchas veces de espaldas al público. Miles dice: "¿Qué otra cosa quieren que haga? ¿Quieren quizá que sonría?" Y luego la frase que repite con tanta frecuencia: "Hago lo que me divierte."

Quien tiene tantos complejos, quien está tan confundido, deberá realmente poseer carisma para poder tener éxito. El carisma de Miles Davis toma muchas veces formas sorprendentes. Dos veces se vio Miles envuelto en conflictos violentos. Una vez le dispararon dos gangsters cuando estaba estacionado en Brooklyn con una muchacha en su coche. Miles ofreció una recompensa de diez mil dólares por la detención de los dos pistoleros. Nadie cobró la recompensa, pero un

par de semanas más tarde los dos fueron muertos a balazos.

Varios años antes, Miles se hallaba frente al club Birdland en Broadway cuando un policía blanco le ordenó apartarse, y después lo golpeó en la cabeza con su cachiporra. "El policía también murió, en el metro", ha afirmado Miles.

Miles Davis es un entusiasta de los autos estilo deportivo. En 1972, se rompió las dos piernas en un accidente. Después de eso —y especialmente tras haberse sometido a cirugía de la cadera, cierto tiempo después— no apareció en público durante casi cinco años, llevando una vida de aislamiento, lo que hizo surgir rumores alarmantes, en el mundo del jazz, acerca de su estado de salud. Sin embargo, los bien informados supusieron que el encierro de Miles no solamente se debía a su salud, sino también a razones psicológicas.

Miles desea ser "el más grande", no sólo porque ya lo era antes, sino porque lo necesita. Tal es la fuente de su desarrollo musical y personal. Tendría que cruzar un elevado umbral psicológico al retornar a la arena, porque nadie —ni él mismo— podría estar seguro de que volvería a ser "el más grande".

La realización de Miles como catalizador del jazz desde comienzos de los setentas es más impresionante aún, ya que sólo se necesitaron dos discos suyos —"In a Silent Way" (1969) y "Bitches Brew" (1970)— para dar ímpetu a este desarrollo. Tanto críticos como músicos han indicado que lo que vino después de estos dos discos realmente no estaba a la altura de tan elevados niveles.

Gran parte fue unido de sesiones anteriores por los Columbia Records, incluso material desechado, por-

que no había discos recientes para satisfacer el mercado de más y más "nuevos Miles". En varias ocasiones se habló de un regreso. A finales de los setentas grabó con el guitarrista Larry Coryell, pero sólo hizo las bandas rítmicas. Nunca se añadieron las líneas de instrumentos de viento y sus improvisaciones.

A comienzos de 1980, Davis hizo una visita a los estudios de la casa grabadora, esta vez con su sobrino de veintiún años, el baterista Vincent Wilburn, Jr., de Chicago. Uno de los músicos participantes describió los resultados como "vocales, electrónicos, para atraer a los jóvenes. Es lo bastante comercial para que personas que nunca oyeron antes a Miles lo adquieran... algunas tonadas son como pop..."

Cuatro meses después de ello no se oyó hablar más de Miles, y un irritado lector de *down beat* escribió: "Olvidemos todo acerca de Miles Davis, ¿eh? Estoy aburrido y cansado de que los lectores se quejen y lamenten su falta de nuevos discos y su aparente desdén a los públicos... Miles no es un dios..."

Y sin embargo, Miles fue tratado como un dios cuando, después de seis años de mistificaciones, finalmente retornó en el verano de 1981, con apariciones en los festivales de jazz de Boston y Nueva York. Tocó gran música, dirigiendo su grupo, de músicos básicamente jóvenes y nuevos, hasta llegar a un tremendo clímax de radiante e incandescente belleza. Tocó más y mejor que en los años que precedieron a su retiro. Finalmente, allí estaba de nuevo —el cálido brillo negro de Davis— a la vez triunfante y resignado.

Y sin embargo, no había nada nuevo en la música de Miles en 1981. Era una recapitulación del Miles Davis de la primera mitad de los setentas (aunque mucho mejor tocada) volviendo incluso en algunos

momentos al periodo de "Kind of Blue" de finales de los cincuentas.

De manera característica, el baterista fue Al Foster, a quien Miles había empleado antes de su vacación. Así, hasta los ritmos fueron ritmos de funk jazz anteriores, de mediados de los setentas. Miles no supo cuánto había cambiado en el ínterin: pudo notarse, por ejemplo, la influencia de un baterista como Ronald Shannon Jackson (véase el capítulo sobre batería). Y todo lo nuevo en jazz es nuevo ante todo en ritmo.

Como es habitual en tales casos, los "tiburones" de los medios de información lo exageraron todo. Un conocido hombre de Madison Avenue —o sea un enterado— señaló que hubo más fotógrafos y periodistas en la fiesta de retorno de Miles que en el debut de Elizabeth Taylor en Broadway. Afirmaron que Miles enseñaría al mundo la dirección musical de los ochentas, lo que, considerando la música que tocó, resulta disparatado, o sólo es cierto si no ocurre nada nuevo en todos los años que quedan de la década. Pero, ¡tantas cosas han ocurrido ya!

La gente suele esperar de Miles algo sobrehumano. Como lo he mostrado, tres veces ha cambiado el curso del jazz. No es justo exigirle que lo cambie una cuarta vez. Ya ha hecho bastante.

Fue obvio que Miles aún no se había sobrepuesto a sus problemas psicológicos. Comenzó su primer concierto de Nueva York cuarenta minutos tarde, casi no miró nunca a su público y sólo tocó durante cincuenta y cinco minutos, en un concierto cuyos mejores asientos costaban veinticinco dólares, dejando a sus admiradores —¡sí, *sus*!— abucheando, cuando todo el mundo había esperado que la función terminara con una ovación cerrada.

"Miles sigue necesitando muchos cuidados", dijo una dama amiga suya, "por eso siempre necesita esta fachada". Pero Max Roach, semanas antes del concierto, dijo: "Miles es un campeón. Y los campeones siempre vuelven."

Lo que es claro es que el apartarse de la música apacible, melodiosa e impresionista hacia sonidos más agresivos, vitales y arrebatadores, ha ocurrido tres veces en la carrera de Miles Davis: en camino, saliendo de la Orquesta Capitol a fines de los cuarentas al hard bop de la segunda mitad de los cincuentas; después, durante la fase que se desarrolló desde el "Kind of Blue" (con Bill Evans en 1959) a los posteriores discos con el quinteto "acústico" preeléctrico (con músicos como Sam Rivers, Wayne Shorter y Herbie Hancock) y finalmente, desde el "Silent Way" (1969) hasta "funky Miles" a mediados de los setentas. De hecho, en un sentido rudimentario, podemos reconocer esta clase de desarrollo desde los cuarentas, cuando Miles tocó bebop con Charlie Parker y otros importantes músicos de bop, aunque bien puede ser que en aquellos tiempos no estuviera seguro de sí mismo.

Sea como fuere, volviendo al comienzo de este capítulo, puede sacarse la conclusión de que el "sonido de soledad, tristeza y resignación", que Michael James y André Hodeir descubrieron en Miles es el "verdadero" sonido de Miles Davis. En este estado de ánimo grabó no sólo la mayor parte de sus discos revolucionarios, sino también los más bellos. Y cuando llegó a estar seguro de sí mismo —en su recién creado idioma— se abrió pasó hasta llegar a grabaciones más dinámicas y agresivas que rompieron las fronteras atmósféricas y musicales de ese idioma particular. Conviene bien lo que dice Vincent Wilburn, Jr.: que Miles tocaba

"básicamente baladas" cuando —después de años de silencio— volvió a empezar a tocar en la primavera y el verano de 1980.

"¿Quieres que te cuente dónde nací? ¿Esa vieja historia?"... Miles respondió una vez, cuando aún era relativamente joven, en los cincuentas:

Fue en la vieja Alton, en Illinois, en 1926. La semana anterior a mi último cumpleaños tuve que telefonearle a mi madre para preguntarle cuántos años iba a cumplir.

Hubo un maestro muy bueno en nuestra ciudad. Se hacía reparar los dientes por mi padre... "Toquen sin ninguna vibración —solía decirnos—; cuando se hagan viejos, de por sí temblarán." Y así traté de tocar: rápido y ligero y nada de vibración.

Cuando tenía 16 años llegó Sonny Stitt a la ciudad y nos oyó tocar. Me dijo: "Te pareces a un hombre que se llama Charlie Parker y también tocas como él. Vente con nosotros."

Los muchachos de la banda llevaban *smokings* y me ofrecían hasta sesenta dólares a la semana si tocaba con ellos. Me fui a casa y pregunté a mi madre si podía irme con ellos. Me dijo que no, que primero terminara la escuela. Durante dos semanas no le dirigí la palabra, pero tampoco me fui con esa banda.

Yo supe de Charlie Parker cuando estuve en San Luis. Hasta toqué con él cuando todavía iba a la escuela. Siempre tratábamos de tocar como Dizzy y Charlie Parker.

Cuando supimos que iban a llegar a nuestra ciudad, mi amigo y yo fuimos las primeras personas en la sala —yo con una trompeta bajo el brazo—. Dizzy se me acercó y me preguntó: "Muchacho, ¿ya estás en el sindicato de músicos?" "Seguro", le dije. Se me permitió así tocar esa noche con la banda. No pude leer una

sola nota de tan excitado que estaba de oír tocar a Dizzy y Bird.

Luego se enfermó el tercer trompetista. Amaba yo tanto la música que me sabía los arreglos de memoria, al revés y al derecho. Así pude tocar durante un par de semanas con la banda. Y sencillamente *tenía* que ir a Nueva York. Un amigo mío estudiaba en la Escuela Superior de Música Juilliard. Yo también fui. Mi primer tiempo en Nueva York lo pasé visitando a Charlie Parker.

Un año viví con Charlie Parker bajo el mismo techo. Siempre iba con él a la Calle 52. Estaba con él, dondequiera que tocara. Me permitía tocar con él. "No tengas miedo —me decía—, suéltate tocando nada más."

Debes saber: si puedes oír una nota también la puedes tocar. Cuando oigo una nota alta, ésa es la única que puedo tocar en ese instante —la única nota de la cual puedo imaginarme que la podré tocar y que es la adecuada—. No aprendes a tocar el blues, simplemente lo tocas...

¿Que si prefiero componer o me gusta más tocar? No puedo contestar a eso. Hay cierta sensación que se obtiene de la ejecución pero jamás de la composición y cuando tocas, de todas maneras es como si estuvieras componiendo...

John Coltrane y Ornette Coleman

El jazz de los años sesentas —y por cierto todavía el de los setentas— es dominado por dos personalidades sobresalientes: John Coltrane, fallecido sorpresivamente en julio de 1967, y Ornette Coleman. Hay que ver la diferencia entre ambos para medir la amplitud de su efecto y poder obtener así quizá también una impresión de la amplitud de expresión del nuevo jazz. Nin-

guno de los dos es revolucionario, y si obraron como tales lo hicieron contra su voluntad. Ambos son originarios de los estados del sur: Ornette Coleman nació en 1930 en Texas, John Coltrane en 1926 en Carolina del Norte. Ambos están firmemente anclados en la tradición del blues: uno, Ornette Coleman, más en la tradición rural del *folk blues,* el otro, John Coltrane, más en la tradición citadina del *rhythm and blues.*

Coltrane había gozado de una instrucción aceptablemente sólida en música, dentro de los límites que se ponen a la clase media más bien pobre —su padre fue sastre— entre los negros. Los padres de Ornette Coleman eran tan pobres que no pudieron permitirle a su hijo enseñanza musical alguna. Ornette se ganó sus armas musicales por sí mismo. Como nadie le había dicho que su saxofón es anotado en forma diferente a su afinación, cuando tenía de 14 a 15 años —es decir, en el periodo decisivo de su desarrollo— tocaba todo "mal" en el sentido académico, aun cuando sí conservaba la relación entre las notas. Martin Williams ve en este hecho una causa de la individualidad armónica de Ornette, tan notable desde sus principios.

Dondequiera que tocara el joven Ornette Coleman producía una música que difícilmente se podía acomodar dentro del jazz convencional ni en el rhythm and blues, es decir, en la música con la que estilística, espiritual, expresiva y originariamente estaba más ligado. Él se acuerda: "La mayoría de los músicos no querían saber nada de mí. Me decían que no conocía los acordes y que no tenía buena entonación." De uno de sus primeros directores de orquesta, Pee Wee Crayton, a cuyo rhythm and blues perteneció en Texas, nos cuenta: "No comprendía lo que yo trataba de hacer y llegó al punto de pagarme para que no tocara."

El bajista y dueño de club nocturno, Howard Rumsey, decía: "A los músicos les entraba el pánico cuando se mencionaba a Ornette. La gente reía con la pura mención de su nombre." Se establecen las proporciones correctas si en este lugar recordamos que a Lester Young no le fue mejor en la orquesta de Fletcher Henderson ni a Charlie Parker en la banda de Jay McShann.

Frente a esto, John Coltrane o "Trane", como se le llamaba por alusión a un "tren" en plena marcha, fue aceptado desde un principio: en 1947 tuvo su primer trabajo profesional con la Joe Webb Rhythm & Blues Band de Indianápolis y la cantante de blues Big Maybelle. A partir de entonces, sólo ha pertenecido a grupos bien conocidos, y eso generalmente por tiempo prolongado: la banda de rhythm & blues de Eddie "Cleanhead" Vinson en 1947-1948, Dizzy Gillespie en 1949-1951, Earl Bostic durante 1952-1953, Johnny Hodges en 1953-1954... hasta que Miles Davis lo llevó en 1955 a su quinteto, donde se dio a conocer de un solo golpe con su solo basado en "Round about Midnight". Hay que ver claramente que fue conocido y tuvo éxito dentro de la música de jazz que en esa época era aceptada y tenía éxito.

La aparición de Ornette Coleman, en cambio, produjo el efecto de un choque. En Los Ángeles trabajó de ascensorista porque los músicos no querían saber nada de él. Detenía su elevador, de por sí poco usado, en el décimo piso y estudiaba libros de armonía. Luego, Lester Koenig —en 1958-1959— grabó los primeros dos discos de Ornette Coleman para su empresa Contemporary: "Something Else: The Music of Ornette Coleman" y "Tomorrow is the Question". Unos meses más tarde, llegó a la Lenox School of Jazz. Allí había muchos maestros famosos: Milt Jackson,

Max Roach, Bill Russo, Gunther Schuller, John Lewis... Pero después de unos cuantos días, resultó que el desconocido "estudiante" Ornette Coleman se encontraba mucho más en el centro de la atención que todos los maestros famosos.

John Lewis dijo de inmediato: "Ornette Coleman hace lo único verdaderamente nuevo en el jazz desde las innovaciones de Dizzy Gillespie y Charlie Parker a mediados de los cuarentas y desde Thelonious Monk." Y el acoplamiento entre Ornette Coleman con su saxo alto de plástico y el amigo de Ornette, Don Cherry, con una especie de trompeta de niño, recibió este comentario del maestro del Modern Jazz Quartet: "Son casi como dos gemelos, tocan juntos como jamás antes he oído a alguien acoplarse. No puedo imaginarme cómo empiezan juntos. Jamás he oído tal ejecución de conjunto..."

No obstante que Ornette Coleman no pensaba para nada en iniciar una revolución musical —siempre quiso producir sólo su propia música y que fuera de eso lo dejaran en paz—, el mundo del jazz tuvo de golpe la sensación de que allí había una separación y que con Ornette Coleman empezaba un nuevo estilo: "¡Es el nuevo Bird!"

La libertad armónica que distingue casi todo lo que Ornette Coleman toca y compone ha sido especialmente bien descrita por George Russell: "Me parece que Ornette en la mayoría de los casos sólo parte de una tonalidad total aproximada y más basada en el sentimiento. Esto lo utiliza como punto de partida para su propia melodía. Con ello no quiero decir que su música ha de quedar comprendida en determinada tonalidad; quiero decir que la melodía y los acordes de su composición poseen, en lugar de la tonalidad, un

sonido global que Ornette usa como base: esta posición lo libera como improvisador para cantar realmente su propia tonada sin tener que cumplir con las exigencias de determinado esquema de acordes..." Ornette mismo opina que la ley de una música no debe ser aportada desde afuera a través de principios armónicos, sino que debe descansar en el instrumento mismo y la tonada. A esto lo llamó su "sistema armolódico": cada armonía, como lo sugiere el título, queda establecida tan sólo por la línea melódica. El sistema ha influido sobre muchos otros jazzistas, como el guitarrista Blood Ulmer y también sobre las enseñanzas del vibrafonista —nacido en Alemania— Karl Berger en el Estudio de Música Creadora en Woodstock, Nueva York.

La libertad armónica que Ornette Coleman poseía desde un principio en una forma que para él era lo más natural, la tiene John Coltrane —seguramente en forma no igual, pero sí comparable— por haberla adquirido en el desarrollo doloroso y machacón de toda una década: desde los primeros y cautelosos intentos "modales" con Miles Davis en 1956 hasta "Ascensión" de 1965.

Es una fascinante y excitante "aventura en jazz" seguir este proceso evolutivo con base en los discos. Al principio, como ya quedó dicho, se hallan el encuentro con Miles Davis y la modalidad, es decir: ya no la improvisación sobre acordes constantemente cambiados, sino sobre una "escala" que de manera permanente forma la base de todo el acontecer melódico. Fue un primer paso hacia la libertad. Y es significativo que —a pesar de la atención despierta y tensa con la que el mundo del jazz observaba la evolución en todos sus estados— nunca se aclarase con exactitud si fue Miles Davis o John Coltrane quien dio el pri-

mer paso; significativo también porque el paso no fue dado conscientemente. Sucedió como algo que "se encontraba en el aire".

Como segunda fase llegó —en 1957— la colaboración con Thelonious Monk (no obstante que posteriormente "Trane" regresó ocasionalmente con Miles; no fue hasta 1960 cuando se separó definitivamente de él). Sobre Monk podemos conceder la palabra al mismo Coltrane:

> A veces tocaba su propio esquema de acordes alterados, lo que era diferente de lo que yo tocaba y ninguno de los dos tocaba los acordes de la pieza. Alcanzamos determinado punto y cuando realmente llegábamos juntos a él, podíamos darnos por bien servidos, pero luego llegaba Monk y nos salvaba. Mucha gente nos preguntaba cómo podíamos grabarnos todas estas cosas en la memoria, pero no había gran cosa en qué fijarse. Sólo los acordes básicos y luego cada quien intentaba lo que quería...

Por esa época desarrolló Coltrane lo que Ira Gitler llamaba sus "sheets of sound" (hojas de sonido) que daban la impresión de superficies metálicas, cristalinas, astilladas y entrechocantes. De manera más precisa los describió LeRoi Jones (Imamu Amiri Baraka): "Las notas que Trane tocaba en un solo eran más que una nota cada vez que seguía a la anterior. Las notas se perseguían con tal rapidez y con tantos tonos superpuestos e inferiores que daban el efecto de un pianista que toca con rapidez diferentes acordes y que, sin embargo, logra articular determinadas notas aisladas y sus tonos inferiores vibrantes..." Muchos de los discos que Coltrane grabó en la segunda mitad de los años cincuentas para Blue Note y para Prestige

son ejemplos de este estilo de ejecución: en Prestige, por ejemplo, con el Trío Red Garland; en Blue Note, "Blue Traine". John S. Wilson escribió que Coltrane tocaba su tenor "como si lo quisiera hacer pedazos con la ejecución". Y Zita Carno formuló en la revista *Jazz Revue* la frase tantas veces citada: "Lo único que puedes y debes esperar de John Coltrane es lo inesperado." Es una de las pocas frases escritas sobre John Coltrane que son aplicables en igual medida a todas las estaciones del "tren".

Lo que los críticos pasaron por alto en aquel entonces —pero que los músicos tal vez sintieron instintivamente— fue el hecho de que las "sheets of sound" tenían de inmediato una secuencia rítmica que era cuando menos tan importante como la armónica. Cuando las notas ya no eran perceptibles como corcheas, semicorcheas, fusas u otro valor definible, también terminaba la precisión de la relación con el acontecer métrico subyacente. Así que las "sheets of sound" constituían un paso en la dirección de colocar, en lugar de la claridad del beat, el flujo y la vibración del pulso —conclusión que sacaron Elvin Jones a partir de 1960 en el Cuarteto John Coltrane y el joven Tony Williams a partir de 1963 en el Quinteto Miles Davis.

Cuando John Coltrane firmó en 1960 un contrato de exclusividad con la empresa disquera Atlantic, las "sheets of sound" pasaron pronto a segundo término, no obstante que Trane demostró ocasionalmente, hasta su muerte, que no había perdido la facultad técnica de tocarlas. En lugar de los "retazos de sonidos" y las "superficies sonoras" hubo fuerte concentración en el devenir melódico: líneas largas de alto vuelo que se condensan de acuerdo con leyes inmanentes, no manifiestas, de tensión y relajamiento y que vuelven a di-

solverse. Se tenía la sensación de que primero Coltrane había tenido que crear las premisas armónicas y rítmicas para poder dedicarse cada vez más exclusivamente a la dimensión musical que más le interesaba: la melódica. Era el melodista Coltrane el que por primera vez obtuvo un verdadero *hit* con el gran público con "My Favorite Things", una melodía de vals sencilla y en su configuración original un poco simplista, tomada de una obra musical de Richard Rogers. Coltrane tocó la pieza en el saxofón soprano con la entonación nasal de una "zoukra" (especie de oboe árabe) y obtuvo de la constante y sólo muy poco modificada repetición de la secuencia de notas del tema cierta monotonía que creaba una intensidad como hasta entonces había sido desconocida en el jazz, pero que recordaba ejemplos de la música hindú o árabe. Que esta música le interesaba, lo dijo al mismo tiempo y lo demostró un año más tarde (1961) con "Olé Coltrane" (en discos Atlantic), inspirada en música hispano-morisca, y después de haber cambiado —bajo la impresión de su éxito con "My Favorite Things"— a la empresa disquera Impulse, con algunos otros discos: "African Brass" (1961) contenía homenajes a la música árabe en "India" (1961), con el difunto Eric Dolphy en el clarinete bajo, un tributo a la música de la India. Lo mucho que admiró la música de la India queda ilustrado por el hecho de que dio a su segundo hijo el nombre de "Ravi", por Ravi Shankar, el gran tocador indio de sitar.

De seguro no se yerra en la suposición de que John Coltrane, frente al hecho de que la tonalidad convencional, originaria de la música europea, se había tensado entretanto bajo sus improvisaciones hasta el máximo, aun hasta la ruptura, buscaba en los "modes"

de la música árabe e hindú una especie de sustituto y también un abrigo sentimental.

A partir de 1960 dirigía John Coltrane, excepción hecha de ocasionales cambios o adiciones, un cuarteto que se componía de Elvin Jones (batería) y McCoy Tyner (piano). El bajista fue cambiado varias veces —un indicio del concepto de Coltrane, en constante desarrollo, de las tareas básicas de armonía (¡y ritmo!) del bajista: de Steve Davis pasó por Art Davis y Reginald Workman a Jimmy Garrison (el único músico de su cuarteto que Coltrane conservó hasta el último momento, aun después de su gran transformación de 1965). Y siempre conservaba su gusto de emplear a dos bajos.

Este cuarteto de John Coltrane —sobre todo con Garrison— fue un grupo perfecto que seguía las intenciones de su director en maravillosa conjunción, hasta que sobrevino el cambio decisivo de 1965. En este punto, Coltrane necesitaba un baterista totalmente "libre" —Rashied Ali— y un pianista de parecida "libertad"; escogió a su esposa, Alice Coltrane.

Antes, en 1964, se hizo el disco que para muchos fue el punto más elevado en la creación de Coltrane: "A Love Supreme" —una sola plegaria de intensidad de himno—. El texto fue compuesto por el mismo Coltrane: "Toda la alabanza sea para Dios, quien sólo merece loor... Quiero hacer todo para ser digno de Ti, Señor... Te doy gracias, Señor... Palabras, sonidos, discursos, hombres, recuerdos, pensamientos, miedo, sentimientos, tiempo, todo viene de Ti, Dios..." Al final de la oración se encuentran las tres palabras que caracterizan mejor a la música que el Cuarteto John Coltrane hace en acompañamiento de la misma: "Elegancia, elevación, entusiasmo."

Para el profano podría resultar sorprendente una confesión religiosa del más discutido de los músicos modernos de jazz. Pero John Coltrane, en forma parecida a la de Duke Ellington, se ha enfrascado en su carrera brillante y multifacética siempre de nuevo en problemas religiosos. Cuenta que en 1957 tuvo, "por la gracia de Dios, un despertar espiritual" que lo "llevó a una vida más rica, plena y creativa". Y en 1962 dijo: "Creo en todas las religiones", sobre lo cual ha comentado LeRoi Jones que para Coltrane la música era "un camino hacia Dios".

La religión era comprendida por John Coltrane como himno agradecido al cosmos que es Dios y a Dios que es el cosmos. Aquella monotonía salmodiante que construye frases enteras del cuatripartito "A Love Supreme" en un único acorde y que por eso parece conducir a todas y a ninguna parte, viniendo de todas partes y de ninguna, constituye para él la expresión del infinito sonoro. También en un disco surgido poco tiempo después, John Coltrane reemprendía el tema religioso: "Meditations". "Padre, Hijo y Espíritu Santo" y "Love" —amor comprendido como religioso— se llaman dos partes de este disco.

Entretanto, y en un proceso de años —en un comienzo inadvertido por el mundo del jazz— se había iniciado lo que se convirtió en "la" verdadera sorpresa de la temporada de invierno de 1964 a 1965: John Coltrane se había incorporado humana y musicalmente a la Vanguardia Neoyorquina. En marzo de 1965 tocó en el local neoyorquino en un concierto de free jazz que no sólo musical, sino también social y racialmente era programático de la "New Black Music", organizado en favor de la Black Arts Repertory Theatre School. El director de esta escuela, el irascible escritor

y poeta negro Leroi Jones, comentaba: "Trane es orientalista —oriental— en su pieza 'Nature boy'... un lenguaje de paz... Cuando habla de Dios comprende que es un Dios oriental. Alá quizá... Ésta es la música de la cultura negra contemporánea. Los hombres que hacen esta música son intelectuales o místicos o ambas cosas. Energía rítmica negra, sentimiento de blues y sensibilidad negra se proyectan en el plano de la reflexión... En este disco oyes a poetas de la Nación Negra..." Y Steve Young, el coordinador musical de esta escuela, agrega:

> Queremos llamar a estos músicos "bellísimos luchadores" u hombres de magia o de yuyú... magos del alma. Cuando tocan representan la conjuración de almas e imaginaciones. Si no estás interiormente dispuesto para las regiones del Dadá surreal a la Harlem, para el sur de Filadelfia o las noches de la Georgia negra y ataques nocturnos de los Mau Mau, para oscuras sombras en platillos voladores y música de las esferas, entonces podrás no sobrevivir a la experiencia de escuchar a John Coltrane, Archie Shepp o Albert Ayler. Estas personas son peligrosas y algún día podrían querer matar, induciendo a corazones débiles y a conciencias corruptas a saltar por la ventana o huir gritando a través de su destruido mundo onírico... Esta música contiene dolor, rabia y esperanza... la visión de un mundo mejor más allá del mundo presente...

En varios álbumes de discos Coltrane empeñó su nombre de estrella para lograr que los jóvenes, desconocidos músicos libres de compromisos del free jazz, tuvieran su público. También la grabación que hizo el saxo tenor Archie Shepp en el Festival de Newport del mismo año fue acoplada a una pieza de Coltrane

en discos Impulse. Con esto Archie Shepp había arribado de un solo golpe.

Pocos días antes de este Festival de Newport, el 28 de junio de 1965, se produjo "Ascension", el primer disco de Coltrane que no sólo es tonalmente libre, sino atonal sin ningún compromiso. Para esto Coltrane reunió bajo sus alas a casi todos los músicos importantes de la vanguardia neoyorquina: hay tres saxofonistas tenores, aparte de Trane, todavía Pharoah Sanders y Archie Shepp, luego los dos trompetistas Freddie Hubbard y Dewey Johnson, los dos saxos alto John Tchicai y Marion Brown, los dos bajistas Art Davis y Jimmy Garrison, así como McCoy Tyner en el piano y Elvin Jones en la batería. Para describir la dislocada intensidad de "Ascension", que llega al límite de lo asimilable y físicamente soportable, Marion Brown dijo: "Con esta música podrías calentar un departamento en un día frío de invierno... La gente que estaba en el estudio realmente gritaba." Es una música hímnica y extática de la intensidad de un orgasmo de 40 minutos de duración.

En este punto retornamos con Ornette Coleman. Porque con "Ascension" Coltrane había alcanzado una libertad armónica que Coleman ya había poseído muchos años antes. Pero ¡cuánto más agresiva, arrolladora y directa es, sin embargo, la libertad de "Ascension"! Es lo que el título quiere decir: un ascenso, un viaje al cielo —de los hombres hacia Dios— incluyendo a ambos, a Dios y a los hombres, al mundo entero.

La libertad de Ornette, en cambio, parece lírica, tranquila, melódica. Resulta interesante que la estructura de "Ascension" —consciente o inconscientemente— siga un esquema formal que Ornette Coleman ya había aplicado cinco años antes en su disco "Free Jazz"

(Atlantic). (Aquí aparece por primera vez el concepto que más tarde se aplicaría a todo el jazz de los años sesentas: ¡en Ornette Coleman y en el año 1961!) Era la improvisación colectiva de un cuarteto doble, en la cual al verdadero cuarteto de Coleman (con Don Cherry, trompeta; Scott LaFaro, bajo, y Billy Higgins, batería) se agregó un cuarteto adicional (con Eric Dolphy, clarinete bajo; Freddie Hubbard, trompeta; Charlie Haden, bajo, y Ed Blackwell, batería). De la densidad de las partes colectivas friccionándose entre sí se desarrollan solos que vuelven a conducir a una nueva ejecución colectiva de la cual nace a su vez un solo diferente, precisamente en ese sentido son solos libres nacidos con dolor.

En los años en que Coltrane pasaba, bajo la atención apasionada del mundo del jazz, por su desenvolvimiento dinámico, en derredor de Ornette Coleman había relativa calma. Dos años vivió totalmente retirado en su departamento sencillo del barrio neoyorquino de Greenwich Village que siempre causaba la impresión de ser algo pobretón.

Se ha afirmado que no tocaba porque no encontraba trabajo; lo contrario es cierto: constantemente lo colmaban de ofertas tentadoras, mas no quería tocar. Estaba desarrollando más su música, componía y aprendió a tocar dos nuevos instrumentos: trompeta y violín. También se ocupaba de composiciones para cuarteto de cuerdas (al que dio tonos parecidos a los de Bela Bartok) y otros conjuntos de cámara, así como de la música de la película "Chappaqua" de Conrad Rook, por la cual el director de la película tuvo que preguntarse: "¿Deberá usarse una música que en sí es tan bella? ¿No causaría su vigor más daños que provecho a la película?" Rook mandó hacer una mú-

sica nueva —de Ravi Shankar— y "Chappaqua" de Ornette sólo apareció en discos (CBS), para el trío de Coleman, Pharoah Sanders (saxofón tenor) y un conjunto de cámara de once músicos.

A principios de 1965, Ornette Coleman hizo su aparición de nuevo ante el público en el Village Vanguard. Fue entonces cuando salió a la venta el disco que Coleman había hecho antes de su exilio voluntario en ocasión de un concierto en el Town Hall de Nueva York (en ESP). Otros discos de Ornette Coleman surgieron en Europa. Fue el año en que "A Love Supreme" fue grabado pero no publicado, el año que nos trajo "Ascension": quizá el año de jazz más rico desde que Charlie Parker y Dizzy Gillespie habían hecho sus grandes grabaciones en los años cuarentas.

En este año —1965— Ornette Coleman también inició una gira por Europa. Sorprendió en el mundo del jazz que él, que durante años había declinado toda oferta, ahora sí suscribía un contrato, aceptando mi invitación a las Jornadas de Jazz de Berlín de 1965. Llegó con el mismo dúo con el que ya había hecho dos años antes sus últimas apariciones en Nueva York: el bajista David Izenzon y el baterista Charles Moffet. En el Palacio de los Deportes de Berlín tuvo un éxito sensacional que indujo al hombre del cual se estaba esperando el éxito de la noche, Gerry Mulligan, a hacer explosivas rabietas. En el Gyllene Cirkeln, un restaurante de Estocolmo, grabó Ornette dos discos que poco después aparecieron en Blue Note y que por su belleza lírica pueden ser comparados a "A Love Supreme" de Coltrane. El crítico sueco Ludwig Rasmusson escribía en el texto anexo al disco:

> El contenido de la música de Ornette es casi belleza pura —belleza brillante, penetrante, refulgente y sen-

sual—. Todavía pocos años antes nadie hubiera pensado eso. Todos consideraban la música de Ornette como grotesca, llena de ira y de caos. En cambio, ahora parecía casi incomprensible que poco atrás se hubiera podido defender una opinión así —tan incomprendible como quizá la aversión a los retratos de damas de William de Kooning o el teatro absurdo de Samuel Beckett—. De manera que Ornette Coleman estuvo en condiciones de revertir del todo nuestro concepto de lo que es bello, sólo por el vigor de su visión personal. Lo más bello es cuando el bajista de Coleman, David Izenson, toca con Ornette. Con eso todo se hace maravilloso, de una manera casi hechizante...

Quien compare los discos Blue Note de Ornette Coleman, "At the Golden Circle" con "A Love Supreme", de Coltrane, puede, de allí, llevar a su denominador más escueto la diferencia entre los dos músicos. A la estática tranquila y fácilmente inteligible y centrada de Ornette Coleman se opone la dinámica de John Coltrane. Ambos músicos producen —en el sentido simple e infantil de esta palabra— música bella. La música de ambos es fenomenalmente intensiva. Pero con John Coltrane la dinámica de la intensidad se coloca delante de la estática de la belleza. Con Ornette Coleman resulta al revés.

Por eso tampoco es de extrañar que casi todo lo que John Coltrane grabara esté concebido a partir de la improvisación —hasta sus composiciones—, mientras que en la obra de Ornette Coleman la composición se coloca delante de la improvisación. Ornette Coleman es en primerísima línea compositor. Existe la ilustrativa anécdota —la cuenta el crítico de la costa occidental John Tynan— de que Ornette Coleman, cuando en 1958, en Los Ángeles, no sabía literalmente de qué

vivir, lleno de desesperación fue a ver al productor de discos Lester Koenig para preguntarle si no quería comprarle sus composiciones. Con lo que queda evidente que Ornette no estaba pidiendo una grabación, sino que rogaba que le compraran sus composiciones. Tenía más fe en eso y, al buscar salida del atolladero, pensó primero en sus composiciones. Y en cuanto a la grabación con Contemporary, sólo se llegó a ella porque Lester Koenig hizo que Ornette tocara esas composiciones en el saxofón alto.

Más tarde, cuando en el mundo del jazz surgieron las largas discusiones sobre los pros y contras de la música de Ornette Coleman, se vio que hasta críticos que rechazaban a Ornette como improvisador reconocían la belleza y la buena factura de sus composiciones. El compositor Ornette Coleman ha sido aceptado con mayor rapidez que el improvisador. No en última instancia logró Ornette Coleman retirarse dos años del escenario del jazz porque para su ímpetu creador bastaba, durante tiempo prolongado, dedicarse a componer. Con mayor frecuencia que otros músicos habla de *tunes* y *songs*. Dice él mismo: "Cuando toco un Fa en una canción que se titula 'Peace' (Paz) pienso que ese Fa no debería sonar igual que la misma nota en una pieza que se llama 'Sadnes' (Tristeza)." La atmósfera de la composición, como el compositor la sintió, condiciona la atmósfera de la improvisación: opinión que, de acuerdo con Lester Young, ya no se encontraba con frecuencia en el jazz.

También el hecho de que Ornette Coleman aprendiera por sí mismo trompeta y violín tiene que ver con la preponderancia del compositor sobre el improvisador. Su música aspira a ser un todo. Con gusto tocaría todo lo necesario para que esta música llegara a sonar. En

una entrevista dijo cierta vez que le encantaría acoplar todas las voces tocadas por él con el procedimiento del playback.

Y con esta intención hay que juzgar la forma en que Coleman toca los instrumentos recién aprendidos. Es cierto que sólo en el saxo tenor es un ejecutante perfecto. Pero no se encuentra el meollo si se habla del "amateurismo" de su ejecución de violín y trompeta. El criterio del amateurismo se refiere al profesionalismo de música académica. Ornette toca el violín a la zurda y, sin embargo, lo afina como si lo tocara con la diestra. No lo rasguea, sino lo golpea o lo ataca con movimientos circulares. No le importa la nota que puede lograr tocando en una sola cuerda, sino el sonido que logra producir haciendo sonar el mayor número de cuerdas simultáneamente. Lo que en Ornette Coleman quedó del violín convencional es ya sólo su aspecto exterior. Lo toca como si fuera un instrumento de reciente invención. Y logra exactamente los efectos que necesita para sus composiciones. En esto —y en ninguna otra parte— se encuentra el criterio. Y ante él pasa con buenas notas la ejecución de violín de Ornette.

Ornette es maestro de enorme redondez musical. Con mas claridad se vio eso todavía cuando —por fin— halló a un compañero con el que sí le daba alegría tocar: el saxofonista alto Dewey Redman. Con él volvió a encontrar la senda del cuarteto y a ese cuarteto se agregaron también dos músicos que ya habían estado ligados a Ornette en la época de sus inicios: el bajista Charlie Haden y el baterista Ed Blackwell. Este último nació en Nueva Orleáns, donde Ornette había tocado tantas veces en su juventud, y básicamente hace con los patrones de *rhythm and blues* del sur lo mismo

que Ornette hacía con el *folk blues* de Texas: los abstraía.

A mediados de los setentas, fue particularmente claro que el trasfondo de rhythm and blues seguía siendo importante para Ornette Coleman. Apareció en conciertos y en discos con dos guitarristas, uno o dos guitarristas bajos y el baterista Shannon Jackson (y después, cuando Jackson siguió su propio camino, hasta con dos bateristas). *Melody Maker* le llamó "Rocking Ornette", preguntando si no había llegado el turno a Coleman de rendir homenaje a nuestra edad del rock. En realidad, sin embargo, estaba menos relacionado con el rock de la época que con la música de los *ghettos* negros, que había absorbido en su juventud. Sus discos "Dancing in Your Head" y "Body Meta" llegaron a ser la fuerza de ignición de lo que, a comienzos de los ochentas, se ha llamado "no wave", "free funk", y "punk jazz". Ornette Coleman es el verdadero padre de esta música, no sólo porque sus dos músicos principales, el guitarrista James Blood Ulmer y el baterista Shannon Jackson fueron poderosamente influidos por él, sino también por una continua corriente de elementos de Coleman que fluye a través de esta música.

Ornette sabe poco de consciente estructuración de una composición o improvisación. Pero casi todo lo que toca o escribe parece de una pieza. Por eso, las piezas de Ornette Coleman en discos son notablemente más cortas que las de John Coltrane. Quien escucha a Coltrane vive un doloroso alumbramiento. Quien escucha a Ornette contempla el ser viviente recién nacido.

A este respecto dice Archie Shepp:

> Una de las muchas cosas que Coltrane ha logrado fue la llegada a la idea generalizada de que un músico de

jazz, en su solo, no debe ni puede estar constreñido a unos pocos minutos. Coltrane ha demostrado que un hombre puede tocar en forma intensiva durante mucho más tiempo y que las exigencias de su concepto efectivamente lo hacían necesario para improvisar durante un espacio mayor de tiempo. No soy de la opinión de que un solo de 30 o 40 minutos es forzosamente mejor que uno de tres minutos. Pero demostró que era posible improvisar treinta o cuarenta minutos de música creativa y nos demostró a todos que debemos poseer la constancia —tanto en nuestra fantasía como en nuestra condición física— para poder resistir vuelos musicales tan largos.

Ésta es, en efecto, una de las opiniones más superficiales de algunos críticos: que los grandes músicos antiguos —King Oliver, Lester Young, Teddy Wilson— habían podido decir todo lo que tenían que decir en uno o dos "coros" de 12 o 32 compases, y que por eso era signo de falta de concentración que un músico como Coltrane —y muchos otros de su generación— tocara solos tan largos. Los músicos antiguos tocaban tan corto cuando tenían que grabar discos porque la mayoría de los discos de antes no ofrecían cupo sino para tres minutos de música. Cuando podían tocar como querían —en "jam sessions" o en clubes— prefirieron también entonces solos largos construidos a través de espacios de tiempo más largos. La gran música, desde la sinfónica europea hasta las ragas y talas de la India, necesita tiempo. Sólo el *hit* comercial se satisface con dos o tres minutos.

Pero regresemos con Ornette Coleman. Su aspiración de hacer su música por sí solo, así como sus dos años de encierro —que desde entonces han sido seguidos varias veces por otros periodos de retiro de la

mirada del público—, ciertamente nos dicen algo acerca de sus problemas al enfrentarse al mundo que le rodea. John Coltrane fue un formador de grupos. Ornette Coleman está solo. Le llena una profunda desconfianza de la sociedad. Para él, agentes y administradores son, automáticamente, gente que desea engañarlo. Casi todos sus administradores fueron al principio sus amigos, pero en cuanto Ornette les pedía administrarlo, pronto terminaba la amistad. Su desconfianza —a menudo infundada— creaba situaciones tan desagradables que pronto había verdaderas razones para desconfiar.

En una entrevista concedida a Dan Morgenstern, dijo:

> Como negro, suelo querer saber cómo se llega a ciertos principios y derechos. Y cuando esta preocupación domina mis relaciones de negocios, o me atribuyen pensamientos esquizofrénicos o paranoicos... no quiero ser explotado por no tener el conocimiento ni la técnica necesarios para sobrevivir en los Estados Unidos de hoy. Las cosas se han puesto de tal modo que en las propias relaciones con cada sistema que tenga alguna clase de poder, hay que pagar para llegar a ser parte de tal poder. simplemente para hacer lo que se quiera hacer. Y esto no forma un mundo mejor, pero sí da mayor seguridad al poder. Y el poder hace secundario al propósito...

Armoniza con esta problemática relación con el mundo que lo rodea el hecho de que Ornette Coleman esté mucho más preocupado por comunicarse con sus públicos en sus apariciones en conciertos o clubes, más, por ejemplo, que John Coltrane. En ocasiones se presenta con atuendos brillantemente coloreados que parecen mejores para un actor de circo que para un músico de jazz de vanguardia. Entonces pueden sentirse sus raíces

en un mundo en que a los músicos de jazz se les preparaba para entretener a la gente.

Por otra parte, John Coltrane, que ciertamente tenía una personalidad aún más contenida que la de Ornette, se enfrentó al mundo que le rodeaba con tranquila seguridad.

Creo que no se puede subrayar en exceso el origen de Ornette en Texas y en mundo del blues rural. No en vano grabó su primer disco —se sobrentiende que como "segundón"— en la primera mitad de los años cincuentas con el cantante de blues Clarence Samuels (quien por su parte surgió de la banda de Jay McShann, la misma orquesta de la cual salió Charlie Parker). En otro lugar de este libro —en el capítulo referente al free jazz— se ve que el concepto liberal de la armonía de Ornette es el resultado directo de la libertad armónica que los músicos rurales del canto popular y del blues han poseído siempre.

El saxofonista tenor Archie Shepp —él mismo uno de los grandes músicos del nuevo jazz— dice:

> En mi opinión, fue Ornette Coleman quien llenó de nueva vida el lenguaje del blues y quien lo refrescó sin destruir su sencillez. Coleman de ninguna manera arrancó al blues de su mundo expresivo original; al contrario, lo restableció en el sentido de los inicios libres, clásico-africanos, no armonizados de nuestra música. Siempre he sentido que la obra temprana de Ornette Coleman estaba más cerca de los orígenes de los cantantes populares, del ritmo marcado con el pie que el moderno. Sin duda, Blind Lemon Jefferson, Huddie Ledbetter y otros cantantes de blues antiguos tocaron blues en 13, 17 o 25 compases. Y, sin embargo, ningún experto erudito los habría señalado como vanguardistas...

Y el crítico A. B. Spellman dice: "La música de Ornette no es sino blues." Ornette es músico total de blues. Y si en el jazz convencional sólo hay dos, y desde el bebop con inclusión de la "flatted fifth", tres notas *blues*, se puede decir que Ornette Coleman transformó toda la escala en *blue notes*. Casi cada uno de sus tonos está desplazado hacia arriba o hacia abajo, "off-pitch", ligado, deprimido o elevado —en breve— vocalizado en el sentido del blues. Recuérdese la frase antes citada de que un Fa en una pieza denominada "Paz" ciertamente no podría ser el mismo Fa en una pieza intitulada "Tristeza". Exactamente ésa es la idea del músico de blues. Y cuando, después del hábito de años de oír jazz convencional, nos extrañamos por esa idea —porque todos los fas, ya sean de paz o de tristeza, tienen que ser iguales en su ciclo de vibraciones— entonces se hace visible en ello la influencia de la tradición musical europea, influencia que Ornette, cuando menos en este ámbito, ha vuelto a eliminar.

El soberano flematismo que Ornette posee frente a la atonalidad contrasta con la relación inmensamente tensa y multifacética que tenía John Coltrane con la atonalidad. Eso se hizo evidente cuando, inmediatamente después de "Ascension", apareció el disco de Impulse "Coltrane/Live at the Village Vanguard Again". Porque en ese momento Coltrane ya no podía seguir tocando con los músicos de su cuarteto, con los que había hecho música tantos años. Fundó, como ya se mencionó, un nuevo grupo, un quinteto: con Pharoah Sanders como segunda voz de tenor; la esposa de Trane, Alice, en el piano; el baterista Rashied Ali y —como único músico que conservó— Jimmy Garrison en el bajo. Cuando Coltrane toca en ese disco temas que son conocidos de previas grabaciones suyas —"Naima" o

"My Favorite Things"— se nota que le agradan y que hubiera preferido seguir tocándolos como los había captado inicialmente, si sólo hubiera podido expresar de esa manera lo que le quedaba cerca del corazón. Si John Coltrane hubiese visto la posibilidad de alcanzar con los medios convencionales el grado de calor extático que él llevaba en mente, hubiera seguido hasta el fin de sus días en forma tonal.

Coltrane fue vacilante y mesurado en su vacilación. Necesitó diez años para dar el paso que dio en 1965 y que toda una generación de músicos en esa época dio de la noche a la mañana. Quien oye las líneas solemnes sermonales y vibrantes de "Naima" comprende: este músico guarda luto por la tonalidad. Sabía cuánto perdía con ella. Y con gusto hubiera regresado a ella si en esos diez años no hubiera tropezado una y otra vez con los límites de la tonalidad convencional, antes de que pudiera expresar todo aquello que le parecía necesario. Unicamente para encontrar intensidad cada vez mayor, Coltrane había llevado a un segundo tenor a su grupo, y éste era, desde el punto de vista de la fuerza física y de la capacidad técnica para realizar los sonidos más salvajes e increíbles en su instrumento, con seguridad el saxofonista tenor más asombroso que hubo en los años sesentas en ese ámbito: Pharoah Sanders. Frente a él se superó Coltrane, así como el gran predicador del gospel, el obispo Kelsey en su templo washingtoniano de "God and Christ", se elevaba ante un segundo predicador más joven —el reverendo Little— en sermones extáticos por partida doble.

Coltrane se agotó totalmente en esto. Por eso tuvo que cancelar en el otoño de 1966 una gira por Europa que ya se había concertado. Por eso necesitaba

a cada momento periodos de recuperación de menor o mayor duración. En repetidas ocasiones sus amigos llegaron a vaticinar pausas de varios años de duración. Pero a las pocas semanas Trane estaba nuevamente en la escena con la fuerza extática y desgarradora de sus himnos de jazz y de amor.

El padecimiento hepático que los médicos declararon como causa de su muerte puede haber sido sólo el último impulso en la total extenuación a la que lo había llevado su vida constantemente a la orilla de esa intensidad, casi imposible para un ser humano. Siempre de nuevo se habían vivido conciertos y presentaciones en los cuales parecía haber llegado al límite de sus fuerzas. Era como corredor de relevo: en determinado punto entregaba la antorcha a Pharoah Sanders, que tenía que seguir, aún *más* lleno de vigor, más intensivo y extático, pero ciertamente sin el vigor del amor hímnico que irradiaba Coltrane.

Trágicamente, hubo una artista entre las personas cercanas a Coltrane que tuvo —y aún tiene— esta capacidad de amor, pero no pudo expresarla musicalmente, o al menos no en el alto nivel que todos asociamos con el nombre de Trane. En 1967, al morir Trane, ella aún no se destacaba claramente en el mundo del jazz, pero desde entonces se ha vuelto la más pura e indiscutible sucesora y heredera del mensaje espiritual de John Coltrane. Se trata de su esposa, la pianista, arpista, organista y compositora Alice Coltrane o, como fue conocida cuando el vibrafonista Terry Gibbs la presentó a comienzos de los sesentas, Alice McLeod; o, como ella se llama a sí misma, de acuerdo con su convicción religiosa, Turiya Aparna.

Alice peregrinó a la India, estudió sabiduría hindú y budista, ha adoptado un nombre hindú y cree que

también John Coltrane, de haber seguido viviendo, hubiera seguido esa senda: "Quiero hacer música de acuerdo con los ideales que John ha hecho visibles. Un principio cósmico, un aspecto espiritual deberá ser —al igual que en él— la realidad detrás de la música... Sé cuánto anheló John poder hacer este trabajo..."

A uno de sus discos lo llama Alice "Universal Consciousness", y de él dijo: "Este título significa realmente conciencia cósmica, autorrealización e iluminación. Esta música cuenta de los diferentes caminos y canales por los que tiene que pasar el alma antes de alcanzar el solemne estado de la conciencia absoluta..."

Alice Coltrane dice y piensa —como hace años su marido— todas estas cosas más allá de relaciones superficiales y de moda. Sabe de qué está hablando, está enterada, no sólo coquetea con ideas que están en el ambiente. Para ella —como en "Love Supreme", la oración de John— la "Universal Consciousness", la única gran deidad universal, es un hecho que determina su vida y su música y ella sabe que todos los nombres divinos que los hombres pronuncian sólo son circunloquios de la Única, la Idéntica Gran Potencia Divina.

Para ese disco, "Universal Consciousness", se aseguró la cooperación de Ornette Coleman, y con ello se cierra un círculo. Ornette formó para Alice un sonido de violín —o cuando menos lo determinó en gran medida— que no tiene parangón en los múltiples intentos de violín de los últimos años. Conscientemente se prescinde de belleza estética del sonido, de homogeneidad. Los cuatro violinistas vienen de las escuelas más variadas: dos músicos de concierto —Julius Brand y Joan Kalisch—, un hombre del free jazz —Leroy Jenkins— y uno del soul —John Blair— tocan en piezas como

"Oh Allah" y "Hare Krishna" un cerrado tejido de sonidos de violín que une la complejidad de la moderna música de concierto con la tradicional intensidad del jazz, la fuerza espiritual de Alice Coltrane con la tradición del bebop y del blues.

Ornette Coleman amaba los violines. Veneraba —como veinte años antes de él Charlie Parker— la gran tradición de la música de concierto europea. Una y otra vez ha presentado en los últimos años composiciones para orquestas sinfónicas, conjuntos de cuerda y cuartetos —en la forma más impresionante en su "Skies of America", que fue grabado en 1972 por la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por David Measham—. Ornette Coleman sigue siendo músico de jazz aunque escribe para orquestas sinfónicas. La orquesta sinfónica es para él una "trompeta" aumentada de tamaño en la que toca e improvisa.

También en sus improvisaciones se ha convertido Ornette en un clásico. En las Jornadas de Jazz de Berlín de 1971 el público, que todavía no intuía nada de un Ornette Coleman cambiado, esperaba oír al músico que a principios de los años sesentas había revolucionado con energía desmesurada y arrolladora la música de jazz; se sorprendió al oír a un hombre que simplemente hacía música "bella": líneas de saxofón alto claras, cantantes equilibradas de modo maravilloso.

El jazz necesita clásicos de esta naturaleza. Quien exige la revolución permanente exige lo imposible, y además revela sólo la propia falta de madurez.

Mas la música de Coltrane ha permanecido muy viva en los años después de su muerte, generando inquietud, desencadenando evoluciones en todas partes, desde el rock hasta el jazz con todas las áreas intermedias.

El elemento de himno prevaleciente en todo el escenario actual del jazz y del rock proviene de Coltrane, sobre todo de "Love Supreme". Cuando la influencia de Miles Davis cesó a mediados de los setentas, resultó que Coltrane era, ahora, el músico cuya influencia era más intensa en el mundo del jazz. En realidad, surgió un "clasicismo de John Coltrane" que puede compararse a los clasicismos de Miles Davis y de Count Basie-Lester Young de años anteriores.

Para sus amigos fue John Coltrane, cuando menos a partir de "Love Supreme", un estigmatizado. Ya sabía él desde entonces que en sus acordes se orientaba el jazz de nuestros días. Y sufría por esa responsabilidad. Se veía a sí mismo demasiado como constante buscador para poder sentirse feliz por el hecho de que el mundo del jazz elogiara cada expresión suya como "última palabra" o como "obra señera del arte". A partir de 1962 o 1963 no conozco ninguna foto de él en que esté sonriendo.

A la pregunta de si en la evolución que, a partir de mediados de los cincuentas, cuando se dio a conocer en el quinteto de Miles Davis, lo llevó a través de media docena de diferentes estilos de ejecución, hubo alguna vez un estancamiento, Coltrane contestó en el texto que acompaña a uno de sus últimos discos: "No, sencillamente se tiene que avanzar siempre, tan hondo y tan lejos como sea posible. No puedes parar, tienes que llegar a la 'crux'." Crux: cruz, gancho, contenido de la nuez.

Si Ornette Coleman es el "Ave Fénix" cuya música —ciertamente no en su madurez, mas sí en su concepción— estaba desde un principio delante de nosotros como si hubiera emanado "de la testa de Júpiter", entonces Coltrane era "Sísifo", que tenía que empujar

cuesta arriba la dura roca del saber, llena de aristas, una y otra vez. Y quizá se podría llegar a la conclusión, con la pizca de ironía que contiene, de que, cada vez que Coltrane llegaba a la cumbre, ya estaba allí, en su traje de cirquero azul aguamarina, Ornette Coleman, tocando sus bellas melodías. Pero la música que luego tocaba Coltrane, parado a su vera en la cumbre de la montaña, era sostenida por la fuerza hímnica del peregrino que ha superado otra etapa más en el largo camino lleno de abrojos del saber (o digámoslo tranquilamente, porque ésa había sido la convicción de Coltrane, en su camino hacia Dios), y que intuía que tenía que haber aún muchas otras estaciones, no obstante que en los meses del agotamiento que precedieron a su muerte ya no supo cómo iba a seguir ese camino.

John McLaughlin

Observaciones preliminares. Ningún músico en particular pudo representar el jazz de los setentas. El jazz se ha vuelto demasiado general. McCoy Tyner, Keith Jarret, Chick Corea, Joe Zawinul y Wayne Shorter, Herbie Hancock, Dexter Gordon y otros son, todos ellos, de igual estatura. Y ante todo, Miles Davis (en especial durante la primera mitad de la década) y John Coltrane (desde fines de los setentas) siguen siendo figuras predominantes. Detrás de ellos, la escena del jazz está dividida: en jazz acústico, por una parte, y jazz eléctrico, por la otra, y, en realidad, en muchos más subgrupos.

Y sin embargo, sí hay *un* músico de este decenio —y más allá, entrando en los ochentas— que pertenece a todos estos agrupamientos. Ha tocado blues y bebop y

free y fusion y, ante todo, se siente unido tanto con la música eléctrica como con la acústica: John McLaughlin.

La entrevista siguiente se celebró en el hogar de McLaughlin en París. McLaughlin se encuentra entre aquellos músicos contemporáneos tan elocuentes que el entrevistador simplemente ha de darles la clave, por lo que sólo incluyo mis preguntas por si resultan necesarias para comprender el contexto. Puede encontrarse más información acerca de McLaughlin en los capítulos sobre los setentas, la guitarra y los combos del jazz.

JOHN MCLAUGHLIN: Nací en 1942, en un pueblecito de Yorkshire. Mi padre era ingeniero, y mi madre tocaba el violín, como aficionada. Siempre había en la casa muy buena atmósfera para la música, por lo que les estoy eternamente agradecido. Música clásica. Las tres "Bes": Beethoven, Bach, Brahms. Pienso que muchos niños acaso estén en un ambiente malo; pueden tener mucho talento, pero sus padres no los alientan, no están interesados en la música. Cuando tenía yo cerca de nueve años, mi madre me mandó a recibir lecciones de piano. Después, nos mudamos a Northumberland, más cerca de la frontera con Escocia. Cada verano solían venir las bandas de gaiteros escoceses. A veces, seis o siete gaiteros, con tres o cuatro tamborileros: tienen grandes tamborileros. Tocaban a su propia manera. Ejercieron gran efecto sobre mí.

Cuando yo tenía cerca de diez años, fue el principio de la revolución del blues en Inglaterra. El blues empezó como algo "clandestino" entre los estudiantes. Uno de mis hermanos tenía una guitarra. Me enseñó tres acordes, y a partir de ese día, todo quedo decidido.

Me enamoré furiosamente de la guitarra. Empecé a escuchar a músicos como Muddy Waters, Big Bill Broonzy, Leadbelly. [Mientras John decía esto, yo vi que aún tenía entre sus libros varios discos de estos músicos; estaban encima del tocadiscos, por lo que, al parecer, sigue tocándolos. J. E. B.] Así, tuve toda esa música ante mí. Fue fantástico. Increíble.

Cuando tenía quince años, tomé mi guitarra y un pequeño amplificador y fui a un *pub,* un sábado por la noche, donde había un club de jazz, y dije: "Por favor, déjenme tocar una tonada con ustedes." Ellos dijeron: "OK, adelante." Tocaron entonces tonadas muy rápidas, y me superaron por completo, pero aquella fue una buena experiencia. Me fui a casa y comprendí que tenía mucho que aprender.

Por entonces comencé a escuchar mucho a Django Reinhardt y Tal Farlow. Fueron mis héroes con la guitarra. Y siguen siéndolo. Tal vez por ello me gustan tanto los violinistas: porque me encantaban Django y Stephane Grappelli.

Al tener dieciséis años, me fui al camino con una banda de jazz tradicional llamada "Los Profesores de Ragtime". Esto me llevó a Londres, que, desde luego, era el centro del jazz en Inglaterra. Por aquellos días había dos clubes: el Marquee y el Flamingo. Eran excelentes. Allí se encontraba todo el mundo, y la actitud general era que cada quien podía tocar con cada quien. Eso fue lo que hice. Recuerdo sesiones de tocar cualquier cosa y con quienquiera.

Recuerdo a los Rolling Stones llegando para una audición. No me interesaban mucho. Estaban fuera de tono, y no me pareció que estuvieran tocando swing, pero por lo menos tocaban las tonadas de blues de Muddy Waters.

Empecé a tocar con la Graham Bond Organization y con Alexis Korner. En cierto momento, Alexis tuvo a todo el mundo en su banda. Pero, "Into the Cool", de Miles Davis, con la gran banda de Gil Evans, realmente me impresionó. Miles cristalizaba una nueva escuela de música, y yo inmediatamente me dije: ésta es mi escuela. Pero seguí tocando *rhythm and blues,* y fue excelente, porque ellos estaban tocando verdaderos solos de jazz. Era blues, pero al mismo tiempo era mucho más que blues.

Toqué con Eric Clapton y Dick Heckstall-Smith y Ginger Baker y todos los demás, pero ahora debo hablar de Graham Bond. Significó mucho para mí. Yo había crecido en una escuela ordinaria donde el maestro enseñaba religión de manera muy seca. Él no entendía lo que realmente significa religión... y cristianismo; no era un cristiano vivo. Yo nunca fui a la iglesia, pero Graham Bond —que Dios dé descanso a su alma— realmente era un buscador. Estaba interesado en las cosas invisibles de la vida. Me prestó un libro acerca de la antigua cultura egipcia, y yo me interesé mucho en ello, pues por primera vez en mi vida comprendí que un ser humano es mucho más de lo que salta a la vista. Después descubrí un libro de Ramana Maharshi, y lo primero que vi fue una foto de Ramana Maharshi, y era el retrato de alguien a quien yo podía considerar un hombre iluminado: un ser humano iluminado, y significó mucho para mí. Comencé a comprender que la India como cultura y como nación tenía tesoros aguardando ser descubiertos.

Por entonces era yo muy amigo de un guitarrista llamado Jim Sullivan, conocido músico de pop. Siempre andábamos juntos y los dos nos hicimos miembros de la Sociedad Teosófica de Londres. Un día, puso un

disco de Ravi Shankar. No pude comprenderlo, pero hubo ahí algo que captó mi atención. En las notas de la cubierta leí las mismas cosas. que había estado leyendo en el libro de Ramana Maharshi, por lo que comprendí que había una conexión entre la música y la sabiduría. Y supe que debía escuchar más para comprender esta conexión.

Debo confesar que por entonces yo estaba tomando ciertas drogas: ácido y cosas por el estilo, y ello fue de importancia para mí. Surgen muchas cosas subconscientes. Desde luego, hoy estoy contra la droga; mi opinión es la misma de Aldous Huxley. Creo que es malo que no se nos dé una educación sobre las drogas en nuestra sociedad, pese al hecho de que esta sociedad va completamente dirigida hacia las drogas. Si un niño tiene dolor de cabeza, se le da una aspirina. Y hay drogas para despertar y otras para dormir. Esta es una educación terrible.

Por entonces, yo simplemente iba haraganeando. Vivía al día. Imposible ganar algún dinero. Así, tuve que hacer sesiones: sesiones de pop con gente como Tom Jones, Engelbert Humperdinck y Petula Clark... En lo musical era horrible, y al cabo de cierto tiempo, estas sesiones estaban volviéndome loco. Tenía que hacerlas para sobrevivir, y sin embargo, yo sabía que en otras partes estaban ocurriendo más cosas, que yo quería hacer. Por fin, un día desperté y me dije a mí mismo: no puedo seguir haciendo esto. Subí en mi coche y me alejé, y no me detuve sino hasta que llegué al norte de Inglaterra, y me quedé con mi madre. Era cuestión de no volverme loco.

No quise volver a Londres. Así, decidí ir al Continente y tocar la clase de música que me gustaba tocar. La primera oferta que recibí fue de Gunter Hampel,

en Alemania, y así, estuve tocando música free durante medio año, poco más o menos.

Me alegro mucho de haber tenido esa experiencia con Gunter. Creo, idealistamente, que es bueno tocar música free, pero siempre hay un gran "pero". Porque, en su mayor parte, es autoindulgente; ésta es mi verdadera opinión acerca de la música free. Para tocarla en realidad, ante todo armónica y melódicamente, se tiene que saberlo todo, y para eso se tiene que ser una persona grande, un ser humano ya desarrollado. Sólo un ser humano desarrollado no tendrá indulgencia consigo mismo. Pero, como seres humanos ordinarios —y eso es lo que somos, en nuestra mayoría—, somos demasiado indulgentes. Eso no es hacer música, es indulgencia, no es realmente nada.

Cuando tocaba yo con Gunter, vivía en Amberes, por eso podía ir a Inglaterra de vez en cuando. Teníamos una pequeña banda con el contrabajista Dave Holland y el baterista Tony Oxley, y era fantástica. Grabamos un disco llamado "Extrapolation", con Tony Oxley y John Surman, en el saxofón barítono y soprano. Desde luego, todos nos sentimos orgullosos cuando Dave se fue a Nueva York a tocar con Miles. ¡Imagínese, un inglés tocando con Miles! Era inaudito por entonces. ¡Un verdadero triunfo!

Pocos meses después, en noviembre de 1968, recibí una llamada de Dave. Estaba en Baltimore, y ¿adivinas con quién estaba? Yo dije: "Miles". "No", me contestó, "Tony —Tony Williams—, y quiere hablar contigo". Tony dijo que quería formar una banda, y querría contar conmigo. Jack DeJohnette le había puesto una grabación hecha conmigo pocos meses antes, cuando estaba en Londres con Bill Evans. Así, le dije: "Cuando estés listo, sólo háblame."

A principios de 1969 volvió a llamar. Así, salí rumbo a Nueva York la primera semana de febrero. Dos días despues estaba en el estudio con Miles. Aquello era increíble. ¿Comprendes? Nueva York era lo último para cualquier musico europeo de jazz. Y tener la oportunidad de ir allí y tocar en Nueva York... ¡para mí era increíble!

Tony Williams y Dave Holland tocaban con Miles. Así, inmediatamente me reuní con todos. Miles y Wayne Shorter y Chick Corea y Jack DeJohnette y Gil Evans. ¡Imaginate! ¡Un sueno hecho realidad!

Nunca olvidaré una noche de esa semana. Miles estaba hablando con Louis Armstrong y Dizzy. Yo llevaba una camara. ¡Ellos tres juntos! Tan solo verlos juntos fue maravilloso para mi.

En mi segundo dia en Nueva York, Tony tuvo que ir a casa de Miles a recoger algún dinero. Así, me quedé solo. Miles tenía una cita para grabar al día siguiente. Miles sabía que Tony lo dejaria para formar un grupo con Larry Young al organo y conmigo. Pero Miles no quería que se fuera. Estima mucho a Tony. Me dijo Miles: "¿Por qué no traes tu guitarra mañana?" A Tony eso no le gustó mucho, porque de pronto surgió una pequena competencia entre Miles y Tony. Para mí, desde luego, era lo máximo. Era lo último que habría podido esperar. Pero entonces llegó el día siguiente. Allí estaba Larry Young. Y Joe Zawinul y Herbie Hancock. Que yo hubiese tenido la suerte de haber sido invitado, de estar allí en el momento oportuno, es algo que no se me habría ocurrido. Fue como una bendición.

Tocamos una tonada de Joe Zawinul, con muchos acordes. Dijo Miles: "Bueno, John, ¿por qué no la tocas en la guitarra?" Yo dije: "¿Quieres todos esos

acordes? Necesitaré un buen rato para tocar eso." Y entonces tuve mi primera experiencia con la manera de dirigir de Miles. ¡Quería que yo tocara la tonada con una sola cuerda! Y de pronto, todos estaban allí esperando que yo empezara la tonada, y yo no sabía qué hacer. No tenía la menor idea. Dijo Miles: "Bueno, ya conoces la cuerda." Así, le di el acorde. Eso fue todo. En realidad, dos acordes. Empecé a tocar, y vi que se encendían las luces, y toqué el primer solo, Wayne Shorter tocaba la tonada, Miles y Wayne tocaban juntos. Me sentía confuso, pero tocaba por instinto. La tocamos de nuevo, y me asombré de lo hermosa que era. Y entonces me di cuenta: Joe Zawinul había introducido la tonada y Miles, en un minuto, había llevado la verdadera esencia, la belleza. Me quedé asombrado al ver cómo podía oír eso, y sacarle partido. Ésa era una de las grandes cosas de Miles, cómo sacaba lo extraordinario de lo que lo rodeaba.

Después, Miles me pidió unirme a su grupo. De nuevo, todo era increíble para mí. ¡Imagínate! ¡Tenía que rechazar a Miles! Porque era más importante para mí ir con Tony Williams. Yo tenía composiciones, y comprendía que con Tony tendría más oportunidad de tocarlas que con Miles.

Tiempo después, ya estaba en acción Lifetime, nuestra banda con Tony Williams y Larry Young. Había poco dinero en el asunto, pero musicalmente era fantástico, y yo no podía creer que la Columbia nos rechazara. Estábamos en una audición para un tipo llamado Al Kooper que era de Blood, Sweat and Tears. Dijo que no. Inmediatamente le perdí todo respeto, porque estábamos tocando en forma fantástica.

BERENDT: ¿Así que ésa fue tu primera experiencia

de negocios en América? ¿Qué opinas del negocio del jazz?

McLaughlin: Creo que no entienden el jazz en Norteamérica. ¡Están tan lejos de la realidad! Aun después de once años en los Estados Unidos, sé que no entienden su propia música. No saben cómo venderla. En Europa y en Japón es mucho mejor, porque la gente realmente ama la música. Siempre se la ha reconocido allá como una forma de arte. En Europa, todo el que hace negocios con uno sabe que debe basarse en la psicología, que está hablando con un artista. Pero en los Estados Unidos no lo miran así. Desde luego, hay mucha gente que ama el jazz y sabe apreciarlo. Pero en el aspecto negocio, es terrible. No hay festivales como los de Europa. Así, cuando por primera vez tropecé con estos problemas, me quedé asombrado, porque yo había pensado que habría mucha más unión. En realidad, una de las sorpresas de mi vida fue cuando hicimos aquel primer disco con Tony Williams y cuando lo mezclaron y el sonido resultó terrible, y me di cuenta de que no respetaban la música ni los discos. Realmente, me escandalicé.

Berendt: Y desde luego, resultó después que todo el mundo estaba censurando a Tony y a los músicos por el mal sonido. Eso perjudicó mucho a Lifetime... Sin embargo, John, siempre he considerado que has tenido bastante suerte en tu carrera... en el aspecto de negocios. Cuando recuerdo lo que ocurrió a Tony Williams, a Ornette, a Cecil Taylor, a tantos otros que tuvieron malos administradores y agentes durante la mayor parte de su carrera, realmente creo que has sido afortunado.

McLaughlin: Y sin embargo, me han traicionado, hay gente que me ha arrancado dinero, y bastante

a menudo he estado en situaciones muy difíciles. Nunca olvidaré mi primera experiencia con Douglas Records. Me encontré con el hombre y me pareció realmente simpático. Pero el primer disco que grabé para él, "Devotion", con Buddy Miles en la batería y Larry Young al órgano, fue una experiencia terrible. Después de grabarlo, me fui de gira con Tony Williams, y al regresar, él había terminado el álbum, lo había mezclado, cortado, y había partes en que yo no reconocí nada como parte de nuestra música. Aquello me dejó pasmado.

BERENDT: ¿Cuánto te pagaron?

MCLAUGHLIN: Me pagaron cerca de dos mil dólares.

BERENDT: ¿Eso es todo? ¿Por un disco famoso que se vendió por todo el mundo y se sigue vendiendo?

MCLAUGHLIN: No, no por ése. Recibí dos mil dólares por los dos discos que hice para ellos: por "Devotion" y "My Goal's Beyond"...

BERENDT: ...el que tiene un solo en un lado. Éste es el disco que realmente estableció el solo de guitarra en jazz... el precursor de cientos de discos con solos de guitarra que siguieron. Y en mi opinión, sigue siendo el más hermoso de todos... Bueno, de Douglas te fuiste a la Columbia, que es considerada la mejor de todas las compañías para el jazz.

MCLAUGHLIN: Bueno, aquí estoy diez años después, y tengo que abandonar Columbia. Tienen que pagarme por irme. Porque piensan que sólo se puede vender música eléctrica. Esto me parece una desgracia para el pueblo norteamericano. Resulta condescendiente.

BERENDT: Y hasta desde el punto de vista de los negocios, es un error. Por ello, el negocio de los discos en los Estados Unidos se halla en tan mal estado,

porque durante más de diez años sólo se han concentrado en música eléctrica. Sólo eso han promovido. Y al promoverlo han olvidado otras cosas. Ahora bien, el público que compra discos está cansado del mismo sonido eléctrico una y otra vez, pero las compañías disqueras no saben qué más ofrecer, cómo venderlo y cómo anunciarlo.

McLaughlin: Están considerando eso como si fuera una hamburguesa.

Berendt: Por favor, háblame de Sri Chinmoy, el gurú que tuviste por un tiempo.

McLaughlin: Bueno, antes de irme a América, empecé a hacer ejercicios de yoga todos los días por la mañana. Llegué a los Estados Unidos y, estando en Manhattan, pensé que debía dominarme más. Así, hice más ejercicio. Estaba haciendo una hora y media por la mañana, y una hora y media por la noche. Sólo yoga. Después de un año de hacer esto, me sentí estupendamente en lo físico, pero pensé que estaba perdiendo el aspecto interior. Así, fui a meditar con diversos maestros, casi todos hindúes. Y de pronto, un día, el administrador de Larry Coryell me presentó a Sri Chinmoy. Inmediatamente me sentí bien con él. Me dijo algunas cosas importantes. Acerca de música y espiritualidad. Mi pregunta fue: ¿Cuál es la relación entre la música y la conciencia espiritual? Él me respondió: No es tanto lo que haga, lo importante es la conciencia con que lo haga. Por ejemplo, un barrendero puede barrer su calle perfectamente y al mismo tiempo obtener la gran satisfacción de hacerlo. Hasta puede sentirse iluminado. Lo importante es, siempre, el estado de nuestra conciencia, porque determina: *1)* cómo lo hacemos; *2)* la calidad de lo que hacemos, y *3)* la calidad de lo que somos. Por eso, si

alguien es un músico y se esfuerza por alcanzar la ilustración, su música automáticamente formará parte de él. Desde luego, ésta fue una gran respuesta, por lo que tiempo después fui a verlo varias veces, y al cabo de unas pocas semanas ya era su discípulo.

BERENDT: Pero un par de años después, los medios de información del jazz armaron un gran escándalo, porque te habías apartado de Chinmoy.

MCLAUGHLIN: Nunca me aparté de él.

BERENDT: Ya esperaba esa respuesta.

MCLAUGHLIN: Nunca me apartaré de él porque lo quiero. Es un gran hombre, un hombre iluminado. Y eso es lo mas grande que puede ser cualquier persona, porque requiere una cantidad increíble de trabajo... Con lo único con que no estoy de acuerdo es con las cosas formalizadas... Hacer esto y no hacer lo otro. No puedo hacer eso, porque tengo que seguir siendo músico. Tengo que viajar.

Conoces esa bella frase de Vivekananda: "Dios viene a la Tierra a fundar una religión y el diablo viene inmediatamente detrás de él y la organiza." En cierto sentido, estoy en favor de todas las religiones, pero estoy en contra de toda religión organizada. Sé que éste es un problema difícil, porque la gente de algún modo necesita organización...

De todos modos, volvamos a 1971. Miles me sugirió que tuviera mi propia banda. Yo me había reunido con Billy Cobham, en una de sus citas con Miles, y busqué un violinista. Estando en París, había hablado con Jean Luc Ponty. El me dijo que no. No quería ir a los Estados Unidos. (¡Dos años después sí fue!) Pocas semanas después, encontré a Jerry Goodman. Miroslav Vitous, el contrabajista, me llamó para decirme: "Joe Zawinul y Wayne Shorter están fundando

un grupo llamado 'Weather Report'. Queremos que vengas con nosotros." Yo dije: "Bueno, muy amable, pero tengo que hacer algo por mí mismo." Me dijo Miroslav: "Si necesitas a un pianista, llama a Jan Hammer. También él viene de Checoslovaquia, y está tocando con Sarah Vaughan." Así pues, ésa fue la Orquesta Mahavishnu: Jan Hammer, Billy Cobham, Jerry Goodman y, desde luego, yo tenía a Rick Laird, en el contrabajo, porque lo conocía de tiempo atrás, en Inglaterra, y habíamos tocado juntos muchas veces. Desde el principio, tuvimos una excelente relación. Una noche estaba yo diciendo a Sri Chinmoy que yo había reunido una banda, y quería darle un nombre; él me dijo: "Bueno, llámala la Orquesta Mahavishnu." Le dije: "¿Orquesta Mahavishnu? Eso desconcertará a todos." "Pruébalo, de todos modos", me dijo. Así pues, lo probamos, y fue grande durante un año. Realmente nos identificamos con ella, con el sonido y la energía. Y la música era asombrosa. Desde luego, yo había esperado que funcionara, pero no había esperado un gran éxito. Simplemente trabajamos y tocamos, y las cosas marcharon en forma estupenda.

Una parte de mi contento era que yo vivía mi propia vida a la manera que quería. La gente se mostraba muy interesada en ello. Me hacían muchas preguntas acerca de Sri Chinmoy y todas las cosas espirituales; la meditación, la India y la religión. Pero, desde luego, ninguno de los demás músicos entró en ello. Gradualmente, empezaron a mostrarse resentidos. Yo pensé que debíamos aclarar las cosas, pero el verdadero problema era con Jan Hammer y Jerry Goodman. Estaban claramente en contra. Por último, se convirtió en una gran psicosis. Así, fuimos a Japón, y la cosa no mejoró. Por lo contrario, empeoró. Así, cuando llegamos a Osaka,

dije: "Miren, ¿por qué nadie me dirige la palabra? Si están pensando algo, simplemente ódienme, pero díganmelo. Estará muy bien. Díganmelo y las cosas mejorarán." Pero ninguno de ellos dijo una sola palabra, y Rick Laird les dijo: "¿Por qué no se lo dicen? Siempre me están hablando cuando él no está presente." Así sentí que habían resuelto irse, y comprendí que era el fin de la banda. También tuvo algo que ver el éxito. ¿Sabes?, el éxito es difícil de soportar.

BERENDT: Para mí, la Orquesta Mahavishnu —la primera— fue la más grande de todas las bandes de jazz-rock. Sus dos discos fueron tremendos: "Birds of Fire" e "Inner Mounting Flame". Algún tiempo después, tuviste una segunda Orquesta Mahavishnu, pero siempre observé que ya no alcanzabas ese tipo de altura e intensidad, inspiración y densidad.

MCLAUGHLIN: Lo alcanzamos más rara vez. Sin embargo, creo que ocurrió un par de veces por año. Para mí, el disco "Visions of the Emerald Beyond" (con la segunda Orquesta Mahavishnu y un cuarteto de cuerdas) fue uno de los más grandes que hice. Y además, hice "Apocalypse" con Michael Tilson Thomas dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Londres.

BERENDT: Pero mientras tanto había ocurrido Shakti. Aún recuerdo la sensación después de toda esa energía eléctrica: tú, tocando con esos muchachos indios; música acústica, y tú eras el único occidental del grupo.

MCLAUGHLIN: En realidad, habíamos tocado juntos antes de que terminara la primera Orquesta Mahavishnu. Yo tenía unos amigos que tenían una tienda de música, y les dije: "Estoy buscando alguien que pueda enseñarme algo de música de la India." Así, tomé algunas lecciones vocales —canto indio—, y el que tocaba el mrindangam (percusión del sur de la

India) era el tío de L. Shankar. Así conocí a L. Shankar, el violinista. Nunca me olvidaré de cuando Jean Luc Ponty llegó de California, a unirse a la segunda Orquesta Mahavishnu. Shankar y yo estábamos holgazaneando aquel día, y así se reunieron los dos violinistas, Shankar de la India y Jean Luc de Francia. Entonces L. Shankar empezó a tocar, y yo vi una mirada de asombro en el rostro de Jean Luc. Nunca he visto algo así en mi vida.

Tuve mucha suerte de recibir algunas lecciones de Ravi Shankar y otros maestros de la música india. Amo la India, su música, su espiritualidad, sus religiones. La espiritualidad *es* la música. No se pueden separar allí, como sí se pueden separar en Occidente.

Yo había conocido a Zakir Hussain, tocador de tabla, en la escuela de Ali Akbar Khan para música india, cerca de San Francisco. Khan-sahib, el gran maestro del sarod, estaba allí, en su silla, oyéndonos tocar, y cuando terminamos yo dije: "Nunca toqué con nadie como él."

Grabé tres discos con Shakti, pero la Columbia no quiso seguir adelante. No había entusiasmo. Y hay que tener entusiasmo; si no, no se puede convencer. Desde luego, no se vendió mal, pero no se vendió en cantidades enormes, como el rock. Así, poco a poco me di cuenta de que estaba perdiendo mi tiempo con la Columbia.

BERENDT: Entonces, ¿volviste a la música eléctrica porque la Columbia te lo dijo?

MCLAUGHLIN: No puedes decir eso. ¿Sabes?, la música de jazz y las armonías occidentales son parte de mí mismo. No puedo suprimirlas. No que yo la haya suprimido en Shakti, pero estaba preocupado con la música india, que tiene su propia clase de discipli-

ña. Shakti realmente permaneció unido durante cierto tiempo. Así, quise volver a la música occidental. Es una parte de mí que no puedo negar. En realidad, tenía deseos de tocar acordes y de tocar con un baterista y un contrabajista, y así grabé aquel disco, "Johnny McLaughlin, guitarrista eléctrico". En cierto modo fue como volver a mis principios, y desde luego, también fue una reunión con casi todos los músicos de Mahavishnu. Fue como olvidar todos aquellos viejos problemas y simplemente tocar música.

BERENDT: Para mucha gente, hay casi un cisma entre la música eléctrica y la acústica.

McLAUGHLIN: Ambas son parte de mí. Hay un estilo de música y un estilo de tocar que sólo puedo hacer con guitarra eléctrica, y hay otro estilo que me gusta hacer con guitarra acústica.

BERENDT: ¿No podría ser que cuando has tocado música eléctrica durante cierto tiempo, deseas volver a la acústica? ¿Y viceversa? Así ocurrió un par de veces en tu carrera.

McLAUGHLIN: Sí, tal vez eso sea. Parece probable. De todos modos, por el momento deseo tocar guitarra acústica. Hay posibilidades infinitas tocando música acústica. ¡Hay tanto que hacer! Es casi como un culto de la sencillez. Para mí, es sólo la guitarra y nada más. Y siempre me empuja a trabajar más y más, y eso es lo único en que estoy interesado.

BERENDT: ¿Practicas mucho?

McLAUGHLIN: Me gusta trabajar cada día, quizá un par de horas en la mañana y tres horas en la tarde. A veces, dos horas por la noche.

BERENDT: Cuando presenté la Orquesta Mahavishnu en el festival de jazz de los Juegos Olímpicos, en Munich en 1972, te consideré más o menos como un

músico europeo, pero me hablaste acerca de Nueva York: "Sólo pudo ocurrir allí", dijiste. Y: "Nueva York te hace más fuerte. Realmente es *la* ciudad del jazz." Pero ahora, diez años después, vives en París. Y tienes una esposa francesa. Y tu esposa toca música clásica. Y tienes un departamento frente al Puente Nuevo, en París. ¿Estás volviendo a tus raíces europeas?

McLaughlin: En cierto sentido, sí. Creo que Nueva York ha cambiado. Los Estados Unidos han cambiado. Los Estados Unidos, en algún punto, podrán gozar de un renacimiento musical, pero no sé cuándo ocurrirá esto. De momento, la situación para la música es mejor en Europa que en los Estados Unidos. Sabes, yo estuve en los Estados Unidos de 1970 a 1975, pero ya en 1974 empecé a sentir que sería bueno volver a vivir en Europa; pero desde luego, trabajar en los Estados Unidos. Mientras tanto, había comprendido que puedo trabajar en Europa, y puedo hacer aquí lo que quiero.

Por cierto, conocí a mi mujer mientras me encontraba en una gira de Shakti en París en 1975. No es que yo hubiera buscado una esposa europea. En realidad, no estaba interesado en encontrar ninguna clase de esposa. Era feliz de ir tocando mi música con Shakti. Pero hay cosas que no se pueden controlar. Así, nos casamos en 1976. Ella toca la viola, y también la viola da gamba. Se interesa por los compositores contemporáneos jóvenes; a veces, en casa, tocamos juntos. Ella toca la viola y yo toco la guitarra. Es hermoso. Nos gusta tocar duetos. Hemos elaborado cierta música a partir de Vivaldi.

Berendt: ¿Qué opinas de la fusión?

McLaughlin: Creo que mucha música de fusión no es verdadera fusión. Si a un músico lo empujan

a tocar cierta clase de música o si siente que debe hacer algo con diferente ritmo para volverse popular, esto va básicamente contra el espíritu de la música y contra el espíritu del jazz: eso es todo. La fusión ha de ocurrir dentro de uno, o si no, no ocurrirá en absoluto. Se vuelve tan sólo seudofusión. Y ya hay demasiada seudomúsica.

No se puede decir: hagamos un disco beat. O hagámoslo un rock beat. No tendrá ningún peso. No llevará ninguna convicción. Por eso ya no oigo mucho de esa música. No me conmueve profundamente. Y me debe conmover de ese modo, pues si no, no vale la pena. Quiero algo que en realidad me llegue dentro. Esa es la música que me llevo conmigo cuando voy de gira.

BERENDT: ¿Qué te llevas?

MCLAUGHLIN: Me llevo Coltrane, Miles; un poco de música gitana. Tengo una *cassette* de un gran músico indio de nagaswaram. Y un hermoso tocador indio de tabla. Y también me llevo algo de Chopin, y algo de Schumann.

III. LOS ELEMENTOS DEL JAZZ

Formación del tono y fraseo

Lo que distingue en mayor grado al jazz, de la música tradicional europea, es la formación del tono. Hablando en términos generales, la diferencia consiste en lo siguiente:

En una orquesta sinfónica los miembros de, digamos, el grupo de cuerdas, tendrán la ambición de tocar sus pasajes en la forma más homogénea que puedan. Tendrán mucho empeño en que, en lo posible, cada miembro del grupo instrumental en cuestión tenga el mismo *ideal en cuanto al sonido y en que lo sepa realizar.* Este ideal responde al estándar estético en realidad heredado. Un instrumento debe sonar "hermosamente".

Por lo pronto, a un músico de jazz no le interesa adaptarse a una imagen sonora casi siempre comprometedora. Un músico de jazz tiene su sonido propio. Para este sonido existen criterios no tanto estéticos como expresivos y emocionales. Claro que éstos los hay también en la música europea; pero en el jazz la expresión tiene una jerarquía superior a la de la estética. En la música europea la estética va antes que la expresión.

Puede descubrirse así en el jazz una tendencia a contradecir los estándares de la estética —¡y la estética estandarizada!—, pero esta tendencia no significa que el jazz tenga que ser por fuerza "inestético"; significa, desde luego, que es posible imaginar una música que

corresponda a las normas supremas de lo que es el jazz y que simultáneamente contradiga determinadas normas de la estética.

En la formación del sonido no estandarizada de los grandes improvisadores de jazz se refleja de la manera más inmediata y directa el músico mismo. En el jazz no hay un *bel canto* ni una "melosidad" violinística, sino sonidos duros y claros: la voz humana se queja y acusa, llora y grita, gime y se lamenta, y los instrumentos son expresivos y volcánicos, sin el filtro de ningún reglamento sonoro, sea cual fuere. Por eso la música que toca un jazzista es, en un sentido estricto más "verdadera" que la que puede tocar un músico europeo común. De los 100 o 120 músicos que forman parte de una gran orquesta sinfónica, la mayoría no siente seguramente nada de las "luchas titánicas" que se desarrollan en la música de Beethoven, ni de los misterios formales que se encuentran en la base de la música sinfónica. En cambio, un jazzista, incluso en una *big band,* percibe y siente, comprende y abarca lo que toca. La falta de comprensión entre la "burocracia musical" en las orquestas sinfónicas, de la que se quejan tantos grandes directores —especialmente cuando se toca música moderna—, sería incomprensible o inimaginable por y en el jazz.

Debido a que lo que toca un músico de jazz es "verdadero" en un sentido enteramente inmediato, ingenuo y "primitivo", posee también "belleza" ahí donde contradice los estándares estéticos. Puede decirse que la belleza de la música de jazz es más de tipo "ético" que de tipo "estético".

Saber escuchar música de jazz quiere decir, en primer término, poseer una sensibilidad para esta belleza.

La palabra en que con tanta frecuencia piensa in-

mediatamente el lego cuando se habla de jazz —la palabra "hot"— no es sólo una cuestión de intensidad rítmica, sino por sobre todas las cosas de la formación del sonido. Se habla de la "entonación *hot*".

Por la formación del sonido tan personal e inimitable de un músico de jazz —cuando es uno bueno— se explica lo que tanto asombra a los que no están en el secreto: que un conocedor de jazz puede reconocer con una seguridad considerable quién está tocando después de escuchar dos o tres notas. En la música "clásica" no existe tal seguridad. En ésta, apenas si se puede decir con mucha dificultad, y quizá ni se logre, quién es por ejemplo el director o el primer violín cuando se escucha una sinfonía de Beethoven.

Formación del sonido: es, para mencionar algunos ejemplos, el *vibrato* lento y expresivo de Sidney Bechet con su saxo soprano, el sonido voluminoso y erótico del saxo tenor de Coleman Hawkins, la corneta "terrosa" de King Oliver, los "jungle-sounds" de Bubber Miley, la elegante claridad de Benny Goodman con su clarinete o la frialdad acerada y refulgente de Billy DeFranco, el luto y el "estar perdido en el mundo" de Miles Davis o la victoriosidad de Louis Armstrong, la sonoridad lírica de Lester Young, el rayo comprimido y atacante de Roy Eldridge o el claro brillo de Dizzy Gillespie.

En las antiguas formas de la música de jazz, la formación del sonido es más marcada que en las recientes. En cambio, en éstas ha surgido junto a la formación del sonido un elemento en gran medida desconocido en las formas anteriores: el fraseo jazzístico. El trombonista Kid Ory, por ejemplo, toca —y ante todo: tocaba— una y otra vez frases que han existido de igual manera en la música de circo y en las marchas

de principios del siglo y que no necesitan ser por fuerza frases de jazz. No obstante, lo que toca es sin duda alguna jazz: por su formación del sonido. Por otra parte, Stan Getz, cuando menos el Getz de los años cincuentas, tiene una formación del sonido que, aislada de todas las restantes, no se encuentra muy lejos del sonido de los saxofonistas sinfónicos. Pero frasea con un jazzismo tan concentrado como de seguro no lo hace ningún otro ejecutante del jazz tradicional o de la música sinfónica. Existen en el jazz moderno algunas grabaciones, por ejemplo de Jimmy Giuffre o del violinista Zbigniew Seifert, que se han acercado en buena medida a la música de cámara de los compositores "sinfónicos" modernos, pero cuyo fraseo es tan jazzístico que cualquiera puede sentirlas como jazz, incluso en los pasajes en que desaparece el *beat* continuo.

Notamos así un cambio de hincapié, del sonido al fraseo en la historia del jazz (y de regreso, hasta cierto grado, del fraseo al sonido entre algunos músicos de free jazz), en un sentido que después aclararemos en nuestro intento de definir el jazz.

La formación del sonido y el fraseo pueden ser tan representativos para todo lo que tiene alguna importancia en el jazz que un músico de jazz, cuando toca por ejemplo un trozo de concierto de música europea, puede convertirlo automáticamente en "jazz", incluso cuando sigue las notas de la partitura con una fidelidad casi total, y esto lo logra sólo porque lo toca en la formación sonora y en el fraseo del jazz.

La formación del sonido de jazz y, relacionado con ella, el fraseo jazzístico son el elemento más "negro" de la música de jazz. Se remontan a los *shouts* de los negros en las plantaciones de los estados norteamerica-

nos del sur, y aún más lejos arraigan en las costas del África occidental y en las selvas africanas. Junto con el *swing*, son los únicos elementos preponderantemente negroides en el jazz.

La formación del sonido con que los negros comenzaron a tocar los instrumentos europeos en los años de la creación del jazz puede compararse con la situación por la que los negros, deportados como esclavos al Nuevo Mundo, se vieron en la necesidad de hablar de repente lenguas europeas. En efecto, se ha señalado que el modo de hablar peculiarmente melodioso en el sur de los Estados Unidos arraiga en gran medida en la influencia de los negros, y es una extraña ironía que de este modo hablen incluso aquellos habitantes blancos del sur que sólo pueden referirse a un negro con la palabra "nigger", palabra que en su origen no había sido otra cosa, después de todo, que la manera en que el negro pronunciaba la palabra "negro". En este mismo sentido, la formación del sonido jazzístico y el fraseo en el jazz no son otra cosa que la manera en que los negros tocan líneas melódicas europeas en instrumentos europeos. Y esta manera, igual que el modo de hablar en los estados del sur, ha penetrado tan completamente en el mundo de los blancos que es utilizada por músicos blancos con la misma legitimidad que por los negros —o en la mayoría de los casos en forma casi tan legítima.

Precisamente el punto de vista de la formación sonora pone en evidencia que la pregunta de si un músico tiene color de piel negro o blanco es meramente superficial si no se ve la complejidad que está detrás de ella. Roy Eldridge, con la orgullosa conciencia de que la mayoría de los músicos creadores del jazz son negros, afirmó cierta vez poder distinguir a cualquier

músico negro de cualquier músico blanco. El crítico norteamericano de jazz Leonard Feather lo sometió a una "prueba a ciegas": Roy Eldridge tuvo que escuchar y juzgar cierta cantidad de discos cuyos músicos y temas le eran desconocidos. El resultado fue que se equivocó constantemente en la raza de los músicos. Sin embargo, Leonard Feather no ha refutado, como él cree, a Roy Eldridge, ni ha demostrado que en el jazz son iguales los músicos negros a los blancos. Simplemente ha puesto al descubierto las múltiples facetas del problema.

O también: por una parte, el negro Fletcher Henderson ha escrito los arreglos sin los cuales es probable que no hubiera llegado a ser "King of Swing" el blanco Benny Goodman. Por la otra, Benny Goodman ha tocado con su orquesta blanca mejor estos arreglos —desde cualquier punto de vista— incluso y precisamente después de que los había tocado Fletcher Henderson con su propia orquesta negra.

O puede decirse a la inversa: el blanco Neal Hefti ha escrito algunos de los más brillantes arreglos de la orquesta negra de Count Basie. Por otro lado, la orquesta negra de Count Basie ha tocado mejor estos arreglos que Neal Hefti mismo con su propia orquesta, formada en gran parte de músicos blancos.

Finalmente, podemos decir: a partir de los años cincuentas, es decir, antes de la actual vanguardia, el negro Charles Mingus se ha convertido en exponente de una vanguardia experimental cuya conciencia tendente a la abstracción se le atribuiría más a un músico blanco que a uno negro si todas estas generalizaciones que suelen incluirse en los problemas raciales tuvieran algún sentido. Por otra parte, algunos músicos blancos, como Gerry Mulligan o Al Cohn, han señalado aun

antes de la ola del moderno bop negro una y otra vez la importancia que tienen el *beat,* el *swing* y el blues —la originalidad, la vitalidad y la sencillez—, es decir, que han hecho lo que el criterio simplificador de la mayoría esperaría más bien de músicos negros.

Siempre hay un "por una parte" y un "por otra parte" en cuanto aparece la cuestión racial en el jazz —¡y claro que no sólo en el jazz!—, y es imposible, en especial para un crítico europeo, hacer más que presentar los dos puntos de vista.

La improvisación

"Hace 150 años, nuestros antepasados iban al concierto para escuchar cómo Beethoven, Thalberg y Clementi improvisaban de un modo grandioso y brillante; todavía antes, iban a oír a los grandes organistas como Bach, Buxtehude, Böhm, Pachelbel... Nosotros, los de hoy, para tener un tipo parecido de goce musical tenemos que ir a escuchar a Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington y Louis Armstrong. Le dejaré a usted que saque las conclusiones que puedan resultar de esta extraña circunstancia." Esto lo dice Burnett James en un artículo sobre la improvisación en la música de jazz.

En efecto, se ha improvisado en toda la historia del jazz, desde Nueva Orleáns hasta el surgimiento de la vanguardia, según las mismas técnicas y los mismos métodos con los cuales se improvisaba en la antigua música europea, a saber, con ayuda de "estructuras armónicas" (que, sin embargo, en free jazz llegaron a ser tan "abiertas" que apenas puede decirse que sigan siendo estructurales).

Por otra parte, desde el principio del siglo pasado, se ha ido atrofiando la improvisación en la gran música europea, a tal grado que hoy muchas veces ni siquiera los solistas más sobresalientes son capaces de llenar con una improvisación las cadencias que todavía en muchos conciertos del romanticismo se dejaban libres para ello. Hay un notable desequilibrio entre el hecho de que hoy todo concierto se mide en la piedra de toque de la "fidelidad a la obra", es decir, que se ve si la obra musical se toca y se canta realmente tal como el compositor pudo haber tenido la "intención" de que se tocase y cantase, y por otra parte, la circunstancia de que cuando se reproducen, digamos, conciertos de Vivaldi o sonatas de Händel como Händel y Vivaldi las escribieron, apenas se interpreta la escuálida estructura de notas de lo que los compositores querían realmente expresar; y se pierde ante el exangüe ideal de la "fidelidad a la obra" toda la fuerza improvisadora y la libertad de la música de Vivaldi y Händel —como en general de toda la música barroca y prebarroca concebida como música para solistas.

Arnold Dolmetsch afirma que el eludir la ornamentación, o sea el adorno de la música escrita por medio de la improvisación, es tan "bárbaro" como si se quisiera eliminar la abundancia de resplandeciente decoración en el gótico con el pretexto de que se prefiere un estilo más sencillo.

El músico de jazz improvisa sobre armonías dadas. Lo mismo hacían Juan Sebastián Bach y sus hijos cuando tocaban una chacona o una aria: improvisaban sobre las armonías que se encuentran en la base de la melodía de una chacona o de una aria, o adornaban la melodía dada. Toda la técnica de la ornamentación, o sea el adorno de una melodía, que había llegado a

un gran florecimiento en la época barroca, existe también hoy en el jazz; puede verse por ejemplo cuando Coleman Hawkins toca su famoso "Body and Soul". Y el *basso continuo*, el *organum* y el *cantus firmus* de la música antigua surgieron en primer término para ofrecer una estructura a las improvisaciones y para facilitarlas, en el mismo sentido en que los jazzistas de hoy utilizan los acordes del blues y la forma del mismo para darles una estructura a sus improvisaciones. Winthrop Sargeant habla en este contexto de la armonía como de un "controlling structural principle in jazz", un principio estructural de control en el jazz.

Naturalmente, no se trata de decir que los primeros músicos de jazz han adoptado en forma consciente la técnica de improvisación de la música antigua. No sabían nada de Bach ni de todas estas cosas, y los paralelos existentes aquí son tan significativos precisamente porque han llegado a serlo en forma inconsciente: como resultado de una concepción musical desde luego no idéntica, pero sí muy parecida. Los paralelos se hacen sospechosos, por el contrario, cuando se practican conscientemente y cuando por eso se hace un mismo guiso con el jazz y la música antigua, únicamente porque existen en ambos parecidos métodos de improvisación. Tampoco sería justo afirmar que la concepción musical parecida que se encuentra en el fondo de todo esto es una concepción de la música antigua. Es la concepción común a *todas* las culturas musicales, en las que "es más importante hacer uno mismo música que escuchar la música de otros", en las que la ingenuidad de la relación musical no deja aflorar cuestiones de interpretación y de opinión, en las que la música no se mide por lo que significa sino por lo que es. Y tales culturas y estilos musicales existen tanto en África

como en Europa, en América como en Asia, y hasta puede decirse que casi todas las culturas musicales que han llegado a cuajar en el mundo poseen esta concepción fundamental común, con excepción de la música que floreció en Europa en el siglo XIX y que determina todavía en la actualidad el sentimiento musical del mundo blanco.

Tenemos, pues, que en el jazz se improvisa. Pero el problema de la improvisación no se agota con esta afirmación, sino que comienza con ella. Decir que en el jazz se improvisa es una perogrullada tan generalizada que muchos *fans* y legos creen poder deducir de ello que cuando en una pieza de jazz no se improvisa no es jazz. Humphrey Lyttelton, el representante del jazz tradicional más brillante en Europa, externó esta opinión: "En el pleno sentido del componer *ex tempore* —es decir sin ninguna preparación—, la improvisación ha demostrado ser inesencial y prácticamente inexistente en la buena música de jazz."

La mayor parte de la improvisación jazzística se basa en un tema. La mayoría de las veces es, cuando menos fuera del free jazz de los años sesentas y de las complejas formas de *song* tan comunes en los años setentas, o un song estándar en la forma *lied* de 32 compases —la "forma AABA" de nuestras canciones folklóricas, en las que la idea principal de 8 compases (A) se presenta en primer término, luego se repite (A), sigue una nueva idea de 8 compases, la llamada parte central (B), y finalmente se ofrecen una vez más los 8 compases del comienzo (A)— o la forma del blues de 12 compases, que explicaremos en el pasaje sobre el blues. El músico de jazz traza por encima de las armonías dadas del song o del blues nuevas líneas melódicas. Puede hacerlo simplemente "orna-

mentando" las melodías de los songs o blues alterándolas en grado mínimo —André Hodeir aplica a esta clase de improvisación el término "paráfrasis"—, pero también puede hacerlo tocando líneas melódicas enteramente nuevas por encima de las armonías dadas, modo de improvisación que Hodeir llama "frase de coro".

La "paráfrasis" ornamental fue principalmente la manera en que se improvisaba en las formas jazzísticas más antiguas. El clarinetista Buster Bailey de Nueva Orleáns cuenta lo siguiente: "En aquellos tiempos no habría sabido lo que querían decir con improvisación. Pero el adornar *(= embellishment)* era una expresión que sí entendía. Y eso fue lo que hacíamos en Nueva Orleáns: adornar." Por otro lado, la "frase de coro", que crea líneas melódicas enteramente nuevas, es ante todo el modo de improvisación del jazz moderno. Sus posibilidades son enormes. El ejemplo 1 muestra en la línea superior el comienzo del tema "How High the Moon" —el tema más popular de la época del bop— con las armonías que le corresponden, y debajo de él los comienzos de 3 improvisaciones diferentes que 3 jazzistas importantes han realizado sobre él. Se percibe a primera vista que han surgido 3 líneas melódicas radicalmente distintas. No existe conexión alguna entre estas 3 líneas por lo que toca a su melodía, pero la conexión está dada por las armonías de "How High the Moon": son las mismas armonías que se encuentran en la base de las tres improvisaciones tan diferentes entre sí.

El ejemplo se tomó de un disco All Star que ya ni siquiera en su título señala el tema original "How High the Moon". El disco, grabado con el sello de His Master's Voice y Victor, se llama "Indiana Winter".

1 CORO J J JOHNSON

2 CORO CHARLIE SHAVERS

3 CORO COLEMAN HAWKINS

Ejemplo 1

Los tres "coros" (éste es el nombre que suele darse a una improvisación en su longitud y por encima de las armonías del tema) utilizados en el ejemplo son tocados por el trombonista Jay Jay Johnson, el trompetista Charlie Shavers y el saxo tenor Coleman Hawkins.

Una de las costumbres del jazz es que sus principales temas constituyen una y otra vez la base para la improvisación de los músicos de jazz. Son tocados día tras día y noche tras noche en ciertos de establecimientos y conciertos. Después de tocar cien o doscientos coros, muchos músicos obtienen así, por sí solos, frases que compenetran luego cada vez con mayor frecuencia sus interpretaciones y de las que al final se forma algo como un "coro estándar" del tema en cuestión.

Muchos coros han llegado a ser tan famosos que los amigos del jazz se decepcionarían si un músico de jazz determinado tocase de repente algo distinto. "Dippermouth Blues" de King Oliver, "High Society" de Alphonse Picou, "Parker's Mood" de Charlie Parker,

"Cotton Tail" de Ben Webster, "Early Autumn" de Stan Getz, "Singing the Blues" de Bix Beiderbecke, "West End Blues" de Louis Armstrong, "Song of the Islands" de Lester Young, "Body and Soul" de Chu Berry o Coleman Hawkins, "All of You" de Miles Davis, "My Favorite Things" de Coltrane: todos éstos son, arbitrariamente escogidos, puntos culminantes que no se quieren ver desplazados a nuevas cumbres, menos aún por no ser nada seguro que en realidad se trataría de cumbres. Por el contrario, esto resultó ser más bien inverosímil.

Sería un contrasentido referirse a algunos coros que se encuentran entre los más grandiosos de la música jazzística diciendo que "no son jazz" sólo porque se tocan repetidas veces del mismo modo en que llegaron a ser famosos. Un rasgo de la improvisación es, pues, evidentemente, aquello que se improvisó sobre un original y que, una vez improvisado, se repite en una forma que ha demostrado ser buena.

Este concepto de la improvisación es fundamental. Por él se ve claramente que lo improvisado está ligado a quien lo improvisó. No puede separarse de él y entregarse, pongamos por caso, por escrito a un tercero o cuarto músico para que lo toque. Si se hace esto, pierde su carácter y no queda más que la desnuda fórmula de las notas.

Es aquí donde surge la diferenciación entre improvisación y composición. Pues la música europea, en cuanto que es música compuesta, puede reproducirse sin limitación por cualquiera que posea la habilidad técnico-instrumental y la capacidad para captar esta música. El jazz sólo puede reproducirlo quien lo ha producido. El imitador puede tener una técnica mejor o una superioridad espiritual, pero no puede reprodu-

cirlo. Pues una improvisación jazzística es siempre una situación musical, emocional y espiritual.

El concepto de "improvisación" es así, *stricto sensu*, impreciso. Un músico de jazz que ha creado un coro es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete. En el jazz, también en el arreglado, según veremos más adelante, estas tres cualidades *deben* encontrarse juntas si la música no se ha de hacer sospechosa. En la música europea *pueden* darse separadas sin que la calidad de la música sufra por ello una mengua. Al contrario: la calidad puede superarse. Se dice que Beethoven fue un mal intérprete de su propia música; había otros que podían tocarla mejor. De manera parecida, Miles Davis no fue en sus primeros tiempos un músico sobresaliente por lo que se refiere a su técnica trompetística. Pero no es posible imaginar que cualquier trompetista mejor preparado hubiese podido tocar un "Miles Davis mejor" que el propio Miles de haber anotado y tocado las frases de éste. Puede expresarse esto paradójicamente: es posible que Miles Davis haya sido al comienzo un mal trompetista, pero era el más fabuloso intérprete que podía uno desearle a su música. En efecto, la fuerza espiritual de sus improvisaciones ha ejercido influencia no obstante que Miles ha tocado con frecuencia mal en el aspecto técnico; ha influido incluso en trompetistas que tocan con una perfección técnica mayor que la suya.

Un coro de jazz improvisado corre peligro de perder su autenticidad y con ello de volverse deshonesto y poco veraz cuando es tocado posteriormente por alguien que no lo creó. Pues con la pluralidad de las formas en que el hombre vive sus experiencias no puede pensarse que el "otro" imita en la misma situación en que el primero había improvisado. La relación de la mú-

sica producida con aquel que la ha creado es para la improvisación jazzística más importante que una total falta de preparación. Donde se copia o imita sin preparación, la esencia del jazz puede estar corriendo mayor peligro que donde después de una preparación sistemática y de varias horas se elaboran frases que pertenecen a quien las toca como una expresión de su personalidad artística. En este sentido debe tomarse la frase antes citada de Humphrey Lyttelton. Un músico tan distinto de Lyttelton como Shorty Rogers quiere decir lo mismo cuando afirma que "en mi opinión, todos los buenos músicos de jazz son compositores. En mis arreglos los he usado como tales al componer *parts* en que sólo escribí algunas instrucciones. El resto lo dejé a la capacidad espontánea de composición de la gente y a un mutuo sentimiento de estilo como nexo que nos relacionaba a todos" (es decir, entre el arreglista y los improvisadores). En la formulación "capacidad espontánea de composición" se expresa de otra manera la identidad de improvisador, compositor e intérprete.

A la identidad de estas tres cualidades, y sólo a ella, es a lo que se hace referencia cuando se habla de improvisación en el jazz; de ningún modo se quiere decir un loco a-ver-qué-sale. La identidad de improvisador, compositor e intérprete debe ser tenida en cuenta también por el arreglista que, aparte del hecho de ayudar a ordenar lo que debe improvisarse o lo que ya ha pasado por una improvisación general, encuentra la justificación real de su situación en que a veces puede satisfacer mejor la exigencia de identidad entre improvisador, compositor e intérprete que el solista que improvisa espontáneamente. Jack Montrose, uno de los principales arreglistas del West Coast Jazz, dice:

"El arreglista o compositor de jazz se encuentra en un contraste único frente a sus colegas de los otros campos de la composición musical en cuanto que su capacidad de *escribir* música de jazz representa una prolongación directa de su capacidad anteriormente adquirida de poder *tocar* jazz." "Estoy convencido de que la música de jazz que presenta el sello de la autenticidad sólo puede ser escrita por los compositores que han aprendido primero a improvisar el jazz." Y en otro pasaje: "Mientras la música de jazz sea obra de un músico de jazz, el resultado será jazz." De todo esto hablaremos con mayor detalle en la sección siguiente. Pero podemos sentar desde ahora seis cláusulas en las que puede resumirse el problema de la improvisación:

1) Una reimprovisación es tan legítima como una improvisación.

2) Lo improvisado sólo puede reproducirlo quien lo ha producido; nadie más.

3) Lo improvisado y lo reimprovisado son una expresión personal de la situación de quien improvisa o reimprovisa.

4) Para la improvisación en el jazz deben juntarse el improvisador, el compositor y el intérprete en uno solo.

5) En cuanto que el arreglista pertenece a la cláusula anterior, su función se distingue exclusivamente por su técnica y por su oficio de la del intérprete que compone en forma improvisada: el arreglista escribe, también cuando lo hace para nosotros, a partir de la experiencia de la interpretación de una composición improvisada.

6) La improvisación, en el sentido de las cláusulas primera a quinta, es indispensable en la música de jazz; la improvisación en el sentido de una completa

falta de preparación y de una espontaneidad ilimitada *puede* darse, pero *no* es imprescindible.

El arreglo

Muchos amigos del jazz y casi todos los legos opinan que existe una contradicción entre improvisación y arreglo. En cuanto que la improvisación tiene importancia decisiva —afirman—, la existencia del arreglo tiene que significar automáticamente un estadio de decadencia, pues "cuanto más se ha arreglado, tanto menos puede improvisarse."

Los músicos de jazz opinan de manera muy distinta desde comienzos, o al menos desde la gran época del jazz de Nueva Orleáns en Chicago, allá por los años veintes. Consideran el arreglo no como un obstáculo a la libertad improvisadora, sino como una ayuda. Para ellos es cuestión de experiencia el saber que la improvisación solista puede encontrar mayores y más libres posibilidades cuando el solista sabe qué es lo que hacen los demás músicos. Y lo sabe cuando alguien ha escrito el arreglo. De aquí que muchos de los más grandes improvisadores —y a la cabeza de todos Louis Armstrong— exijan siempre el arreglo. Sólo al observador superficial puede parecerle entonces contradictorio que Fletcher Henderson fuese por un lado el primer gran arreglista de la música de jazz que concebía con toda precisión sus arreglos, y que por otro lado existiese en su orquesta una libertad para la improvisación como no la había posiblemente en ninguna otra *big band*.

En la relación entre arreglo e improvisación hay una tensión que puede fertilizarse de un modo insospechado. Jelly Roll Morton les dice a sus músicos: "Ya

me gustarían ustedes si nada más tocaran estas manchitas negras, las manchitas negras que les escribí... no tienen que hacer un gran esfuerzo; improvisen." Y aun así, decían el clarinetista Omer Simeon —durante mucho tiempo miembro de las *bands* de Jelly Roll Morton— o el guitarrista Johnny St. Cyr: "La razón por la que sus discos tienen tantos trucos y variación es la libertad que dio a su gente... siempre estaba dispuesto a escuchar sugerencias..." Esto constituye una tensión que sigue viva en el arte sin que pueda teorizarse gran cosa sobre ella. Con Duke Ellington cada miembro de la orquesta creía tocar lo que quería, y sin embargo cada nota era esencialmente "ellingtoniana".

Ya en los años del surgimiento de la músiea de jazz se fueron formando arreglos. Incluso los primeros jazzistas —King Oliver, Jelly Roll Morton, Clarence Williams, Louis Armstrong— habían creado en sus conjuntos improvisaciones fijas y repetibles, con las que habían puesto a prueba su eficacia. Se ve aquí la continuidad entre la improvisación y el arreglo. Lo que ayer se improvisó es mañana quizá un arreglo fijo.

George Ball cuenta cómo lo hacían los New Orleans Rhythm Kings —la Dixieland *band* de mayor éxito entre 1921 y 1925:

> Fijaban primero para cada músico las *parts* que debía tocar; introducían esquemas de improvisación, aunque todavía muy sencillos; y finalmente proporcionaban una base rítmica regular. Desde luego, eran imposibles los arreglos tal como los conocemos hoy, por la razón de que los miembros más importantes del grupo melódico —Mares, Rappolo y Brunies— no sabían leer música. Pero el pianista Elmer Schoebel hacía innumerables ensayos en los que literalmente adiestraba a la gente para

que se aprendiera las *parts* que hoy llamaríamos arreglos... los músicos se veían obligados a aprendérselos de memoria.

También en muchos otros grandes conjuntos de la música de Nueva Orleáns y del primer Dixieland Jazz —¡ni qué hablar del posterior!— tuvo su importancia el arreglo: con los Hot Seven, con los Memphis Five, con la Original Dixieland Jazz Band, con los California Ramblers, conjuntos todos ellos que se han convertido para los *fans* del jazz tradicional en modelo de la improvisación libre e independiente.

Quizá el malentendido se deba a que no se ha definido con mayor precisión lo que es un arreglo. Generalmente se tiende a hablar de arreglo sólo cuando antes hay algo escrito. Pero no es difícil reconocer que en el fondo sólo es una cuestión de procedimiento si un determinado pasaje se ha escrito antes o bien si sólo fue discutido oralmente. El arreglo comienza en el instante en el que antes de tocar se conviene en cualquier detalle. Si esto se hace por escrito o de palabra no altera mayormente el hecho. Sólo es una diferencia de grado la que existe entre las convenciones de los viejos New Orleans Rhythm Kings y las refinadas partituras de los modernos arreglistas para *big band,* muchos de los cuales han estudiado con Milhaud y Stefan Wolpe, Ernst Toch y otros grandes compositores de la música sinfónica moderna y que han recibido todo el arte instrumental de la tradición europea.

Desde los años treintas se impuso en las grandes orquestas la expresión "head-arrangement". Un *head-arrangement* es un arreglo que "surge en la cabeza". En las grandes orquestas de Fletcher Henderson, Count Basie y también en el primer "Herd" de Woody Her-

man de los años cuarentas se fijaban a menudo únicamente los primeros 24 o 32 compases de una pieza y se dejaba el resto a la capacidad improvisadora de los músicos. También este concepto del *head-arrangement* muestra la continuidad y facilidad del paso que va de la improvisación a la reimprovisación con el arreglo como eslabón.

No se crea que en la historia del jazz ha pasado a segundo plano la improvisación por la evolución progresiva del arreglo únicamente porque no hay contradicción entre el arreglo y la improvisación. *Ambos* —arreglo e improvisación— sufrieron un parecido desarrollo progresivo. Charlie Parker, Miles Davis y John Coltrane, más aún luego Albert Ayler o Marion Brown, así como los otros músicos del free jazz, exigen una libertad improvisadora que nunca poseyeron por ejemplo King Oliver, Louis Armstrong o Bix Beiderbecke en los momentos culminantes del jazz tradicional. Esto puede observarse con gran precisión al escuchar las diversas matrices de discos que tienen que hacerse muchas veces al grabarse un título, hasta que el director de la grabación y el músico están satisfechos. En matrices diferentes con el mismo título, como las que tenemos de Louis Armstrong o Bix Beiderbecke, los solos que tocan Satchmo o Bix difieren desde luego uno del otro, pero no obstante son hasta cierto punto comparables; la estructura y la línea se alteran muy rara vez. En cambio, varios *takes* de Charlie Parker se distinguen tanto uno del otro que en el fondo surgen en cada ocasión piezas nuevas. Las cuatro matrices del "Cool Blues" de Charlie Parker, que fueron grabadas el mismo día una tras otra y de las que sólo la última fue aceptada por Parker, pudieron entrar al

mercado con tres títulos distintos: "Blowtop Blues", "Cool Blues" y "Hot Blues", y hasta cierto punto siguen siendo diferentes piezas.

Precisamente al tratarse de músicos que tocan en conjuntos y que dependen del arreglo no resulta contradictorio señalar que la improvisación es la "palabra clave". John Lewis, el maestro del Modern Jazz Quartet, en que el arreglo y la composición tienen importancia decisiva, afirma: "Lo que hace que el jazz sea único es la improvisación colectiva." Y el clarinetista Tony Scott, que como arreglista y compositor de jazz ha emprendido muchos experimentos de vanguardia, opinó durante una discusión de mesa redonda en el festival norteamericano de jazz en Newport en 1956 que el jazz progresaría antes por la improvisación que por la estructura.

Desde luego, el arreglo puede cumplir con su función sólo cuando el arreglista responde a la exigencia que ha expresado Jack Montrose al final de la sección anterior acerca de la improvisación: el arreglista tiene que ser músico de jazz e improvisador de jazz. En toda la historia del jazz no hay una sola excepción a este hecho fundamental. Es característico que no sea posible hablar del arreglo en la música de jazz sin mencionar la improvisación.

En cuanto que el arreglista cumple con la exigencia de ser un músico improvisador de jazz, resulta muy pequeño el paso del arreglista al compositor de jazz. Sin duda alguna la contradicción propiamente dicha no se establece entre la improvisación y el arreglo, sino entre la improvisación y el arreglo de una parte y la composición de la otra. Puesto que la improvisación tiene importancia en el jazz existe en él el arreglo, pero no hay composiciones enteramente "terminadas

de componer"; y como por otro lado la música europea —o por lo menos la música europea desde el romanticismo— es una música de estructura compuesta y composicional, no existe en ella prácticamente la improvisación (antes de la aparición de la moderna "aleatórica"; pero es harina de otro costal que, además, por su desangelada torpeza cargada de teorías señala aún con mayor claridad la empobrecida relación de la música de concierto con la improvisación).

El término "compositor de jazz" es, así, una paradoja: "jazz" significa improvisación, y "compositor" significa, al menos en Europa, exclusión de la improvisación. Pero la paradoja puede hacerse fértil: el compositor de jazz estructura su música en el sentido de la gran tradición europea y deja sin embargo un espacio libre para la improvisación jazzística, y ante todo: escribe en forma de jazz lo que estructura en el sentido de la tradición europea. No cabe duda de que el jazz es inferior a la música europea por lo que toca a su estructuración formal, y que por lo tanto sólo puede haber ganancia cuando esta estructuración y maestría de la forma se hace posible también en el jazz, con la condición de que no se pierdan por ello los elementos en que consiste la singularidad del jazz: vitalidad, originalidad, inmediatez de la expresión... en una palabra: lo jazzístico. La expresión de Stravinski de que la composición es una "improvisación selectiva" adquiere desde este punto de vista para el compositor de jazz una significación que va mucho más allá de la que tiene para el compositor de procedencia europea.

Desde los años cincuentas, músicos como Jimmy Giuffre, John Lewis, Horace Silver, Bill Russo, Ralph Burns, Oliver Nelson, Charles Mingus, Carla Bley y

Chick Corea han dado un nuevo significado al término "compositor de jazz", con crédito para ambos elementos del mismo. Pero únicamente Duke Ellington, que ya es "compositor de jazz" desde los años veintes, se halla en el nivel de los muy grandes improvisadores del jazz —en el nivel de un Charlie Parker, Louis Armstrong, Lester Young, Coleman Hawkins, John Coltrane, Miles Davis...

Más allá de todos estos pensamientos se encuentra la especie de compositores de jazz que tuvo que existir en la historia del jazz desde sus comienzos: el músico que escribe simplemente temas de blues de 12 compases o de *song* de 32 compases para que él mismo y los que tocan con él tengan material para la improvisación. Aquí la línea lleva inmediatamente desde los primeros jazzistas —desde, por ejemplo, Jelly Roll Morton, pasando por Fats Waller en los veintes y treintas y Thelonious Monk en los cuarentas— hasta los conocidos improvisadores del jazz moderno que se escriben ellos mismos sus temas: Sonny Rollins, Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock, Archie Shepp, Muhal Richard Abrams..., casi cualquiera que improvisa jazz. Este tipo de composición está directamente emparentado con el proceso improvisador, sin desviarse hacia el arreglo. Y se sobrentiende que entre estas composiciones de temas que fijan simplemente una estructura o una línea de acordes y las composiciones de jazz fijadas por escrito con complejas formas estructuradas a varias voces en partituras se presentan todos los grados intermedios imaginables, cada uno de los cuales deriva tan necesariamente del anterior que el establecimiento de límites parecerá ser siempre más o menos arbitrario.

Una parte del problema de la relación entre arreglo e improvisación se halla en la pregunta tantas veces

hecha de cuál es la relación entre la colectividad y el individuo en el jazz. Pues se han dicho las dos cosas: que el jazz es "la música de la colectividad en masa" y que es "la música de un individualismo sin límites". Pero en la orquesta sinfónica se da en medida mucho mayor lo colectivo, pues en ella tienen que someterse cien músicos a una sola voluntad hasta el límite de tener que abandonar su propia personalidad. Y en un individualismo ilimitado debería entrar en todo caso la falta de observancia de reglas, normas y leyes. Y esto no existe en el jazz, con muy pocas excepciones dentro del free jazz extremo.

Lo que sucedió en el free jazz sólo *parece* obedecer otras leyes. Cierto que ya no hay aquí nada o muy poco de aquellos arreglos detalladamente elaborados como los cultivaban Oliver Nelson o Gerry Mulligan o Gary McFarland para las *big bands*. La concepción del arreglo vuelve en el fondo al punto en que estuvo al principio de la historia del jazz: a que se apalabran arreglos como en la *band* de King Oliver o entre los New Orleans Rhythm Kings. Y por eso reina, ahora como antes, la misma tensión fértil e inspiradora entre la libertad de lo imprevisto y el orden del arreglo, igual que en los otros estilos del jazz. Se comprende que al lado de ello exista también la forma en que para nada se establece un acuerdo previo a la improvisación, prescindiéndose totalmente del arreglo; pero en grado creciente se tenía la impresión de que esa carencia de acuerdo previo sólo era un estado pasajero, típico del proceso libertario de los años sesentas. Después de ello, los músicos adoptaron una actitud mucho más relajada hacia la composición, al aprender a contener, estructurar y desentrañar las experiencias del free jazz.

Era, pues, consecuente y lógico que con la creciente importancia del arreglo en la música de jazz adquiriese también un mayor significado y extensión la improvisación. Dave Brubeck ha pronunciado con su conocida concisión la frase válida: "El jazz es probablemente la única forma artística de hoy en la que existe la libertad del individuo sin que se pierda el sentimiento de comunidad." En esta simultaneidad de colectividad y libertad se expresa lo que designamos al comienzo del libro como "situación sociológica del jazz".

EL BLUES

Hace algún tiempo se juntaron dos críticos de jazz, un director de grabaciones y un músico de jazz, para discutir "si el blues es esencial para el idioma jazzístico". El pianista Billy Taylor —el músico que tomaba parte en la discusión— dijo: "No conozco a un solo músico de jazz sobresaliente —de la primera época, de la más reciente, de los del periodo medio de los años treintas o cool— que no haya sentido un enorme respeto por el blues, lo tocara o no lo tocara. O el espíritu del blues estaba en su música, o no era realmente un músico sobresaliente..." Nesuhi Ertegun, jefe de la empresa de discos Atlantic y reconocido crítico, comentó: "Permítame hacer una sola pregunta: ¿cree usted que un hombre como Lester Young hubiese tocado del mismo modo una melodía como 'Body and Soul' si jamás hubiese tocado antes el blues?" Billy Taylor respondió negativamente. Y Leonard Feather resumió: "Creo que en última instancia puede decirse que el blues es la esencia del jazz. Tener simplemente un sentido para el blues significa tenerlo para el jazz. En otras palabras: los acordes y los sonidos impor-

tantes en el blues son las notas importantes para el jazz, como la tercera menor, la séptima disminuida, etcétera..." A lo que respondió Billy Taylor: "Bueno, yo vacilo en simplificar las cosas y prefiero decir que eso depende del espíritu del blues. Lo que importa no es el hecho de que en un determinado lugar alguien disminuya cierto intervalo o que lo ligue o que haga cualquier cosa típica del blues. Simplemente es así, que con este nebuloso *blues-feeling* —la vitalidad que se adquiere del blues o cualquiera otra cosa que sea— se establece la diferencia entre un 'Body and Soul' que toca Coleman Hawkins y la misma pieza tocada por un tenorista de cualquier *band* comercial de baile."

Vemos en esta conversación que puede circunscribirse el blues de diversas maneras: desde un punto de vista ambiental, racial, sociológico, musical lo mismo que formal.[1]

La definición del blues desde el punto de vista ambiental es la más importante y la más usual. Leadbelly, uno de los cantantes de los viejos tiempos en que el blues era todavía enteramente un arcaico arte popular, proporciona esta definición ambiental de modo insuperable: "Ningún hombre blanco tuvo jamás el blues porque ningún hombre blanco tuvo jamás preocupaciones... Pero cuando estás en la cama y te mueves de un lado para otro y no te puedes dormir, ¿qué es lo que te pasa? Te tiene el blues. O cuando te levantas en la mañana y te quedas sentado en la orilla de tu cama y está ahí tu madre o tu padre, tu hermana o tu hermano, tu amigo o tu amiga, tu marido o tu mujer, y no quieres hablar con ninguno de ellos aun-

[1] En los dos volúmenes titulados *Blues* (Nymphenburger Verlagshandlung, Munich, 1957, y Gerig, Colonia, 1970) he tratado de analizar cada una de estas definiciones.

que nadie te hizo nada, ¿qué es lo que te pasa? Te tiene el blues. O cuando estás frente a la mesa puesta y ves tu plato con pollo asado y arroz, y te alejas y tiemblas y dices: 'Dios me ampare, no puedo comer ni puedo dormir, ¿qué es lo que me pasa?' Te tiene el blues..."

Bessie Smith canta: "Nobody knows you when you're *down and out.*" Nadie quiere saber de ti cuando estás pobre y proscrito. Y John Lee Hooker: "I've got the blues so bad, it's hard to keep me from cryin." Tengo tanto el blues que se me hace difícil no llorar... En el "Trouble in Mind Blues" se dice: "Si me ven reír, sólo río para no llorar..."

Esta definición ambiental del blues es válida incluso para los casos en que el blues es alegre y humorístico, y lo es en muchas ocasiones. También los artistas del blues en cuya obra hay un número tan grande de blues alegres como de blues tristes —por ejemplo Big Bill Broonzy o, después B. B. King u Otis Rush— están incluidos en la definición ambiental del blues.

Junto a ésta aparece la definición musical y formal. El cantante de blues T-Bone Walker dice: "En el fondo sólo hay un blues. Es el esquema armónico de doce compases. Ése es el que tienes que interpretar. Simplemente escribes nuevas palabras encima de él e improvisas algo distinto, y tienes un nuevo blues."

La estrofa del blues consta de doce compases que tienen por base los tres acordes más fundamentales de todos: tónica, dominante y subdominante:



Ejemplo 2

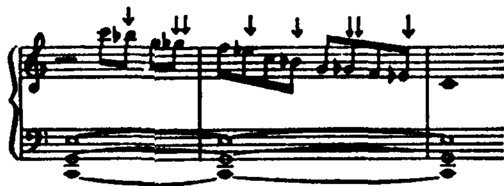
Esta estructura de acordes de doce compases es obligatoria, desde los blues más antiguos (mientras respondan a la forma de blues y esta forma se haya manifestado) hasta las complejas improvisaciones de blues de los músicos "cool", que amplían de la manera más sutil las armonías, claro que sin alterar su función.

Las melodías e improvisaciones de blues que se realizan por encima de esta estructura de acordes de doce compases adquieren su peculiar fascinación por las *blue notes.* Los negros que fueron deportados desde el África al Nuevo Mundo conocían por su propia música casi siempre sistemas tonales pentatónicos, es decir, que su escala no consistía, como la nuestra, de siete sonidos sino de cinco. Cuando los negros comenzaron a hacer música en América, enfrentados a la música europea, adaptaron con asombrosa rapidez su sentimiento musical pentatónico a nuestro sistema tonal europeo. Sólo eran problemáticos los dos grados que no existían en su sistema pentatónico: los grados tercero y séptimo. El negro no los conocía y no sabía por lo tanto qué debía hacer con ellos. Así, tocaba y cantaba, al principio simplemente por inseguridad, algunas veces la tercera menor y otras la mayor, algunas la séptima menor y otras la mayor sin hacer referencia unívoca a lo que nosotros sentimos como tonalidades mayor y menor, o sea la referencia por la que para nosotros en toda pieza musical se sabe cómo deben ser los grados tercero y séptimo. De este modo surge una especie de "simultaneidad" de los sentimientos que relacionamos nosotros con mayor y menor. El blues se hace emocionalmente ambiguo: desde gritos de júbilo hasta una tristeza mortal, sin que se produzca la ruptura entre los extremos que está implícita en esta figura retórica

Más tarde, después de que los músicos de bebop habían introducido la *flatted fifth,* la quinta disminuida, también este intervalo se convirtió en una *blue note,* en primer término en los blues en modo menor, pero más tarde en todo tipo de música de blues, y ha adquirido los mismos derechos que las *blue notes* en los grados tercero y séptimo.

Con frecuencia ocurre en el blues que un acorde usual de tónica o de dominante se encuentre debajo de una *blue note* de tal modo que por ejemplo se toca en el bajo la tercera mayor y en el soprano la menor. Se producen así combinaciones disonantes que pueden interpretarse diciendo que existe un roce entre dos sistemas armónicos distintos: la estructura de acordes correspondiente a la tradición europea y las *blue notes* en la línea melódica, que proceden de la música africana.

El ejemplo 3 muestra una línea melódica particularmente típica. Cada segundo sonido es una *blue note.* Las *blue notes* tradicionales en los grados tercero y séptimo se señalan con una flecha sencilla, y las *blue notes* surgidas de la quinta disminuida con una flecha doble. El acorde en Do está en la base de la cadencia entera, no obstante los continuos procesos de roce. Cada *blue note* funciona aquí como preparación de una nota "normal" en la que se resuelve la *blue note,* de tal manera que la cadencia no es en el fondo otra



Ejemplo 3

cosa que una seis veces repetida sucesión de tensión y resolución. La tendencia del jazz a crear una tensión y resolverla inmediatamente para crear otra tensión y resolverla se puede observar aquí con especial claridad. Las tensiones no tienen la amplitud que poseen en la música europea.

Puesto que las *blue notes* se resuelven siempre en el sonido que se encuentra medio tono más bajo, hay en el blues una fuerte tendencia a las líneas melódicas descendentes; también esto lo muestra el ejemplo 3. Es una línea melódica que aparece en ésta o en otra forma parecida en miles de improvisaciones jazzísticas, fuera y dentro del blues. Con esto se ve cómo toda la música de jazz está saturada de elementos de blues, se trate de blues auténticos o no.

Los doce compases del blues constan de tres frases de cuatro compases, de tal forma que durante los primeros cuatro compases se hace una afirmación, en los segundos cuatro compases, y por encima de otras armonías, se repite esta afirmación y en los últimos cuatro compases se saca una "conclusión".

Sara Martin canta:

Blues, Blues, Blues, why did you bring trouble to me?
Yes, Blues, Blues, Blues, why did you bring trouble to me?
Oh Death, please, sting me, and take me out of my misery.
[Blues, Blues, Blues, ¿por qué me has traído pena?
Sí, Blues, Blues, Blues, ¿por qué me has traído pena?
Oh muerte, por favor hiéreme y sácame de mi miseria.]

Esta forma tripartita con la pregunta repetida y la respuesta opuesta crea una unidad y densidad de lo dicho que puede compararse con las importantes "for-

mas menores" de la literatura. En el entretejido causal de forma y contenido se cumple la suprema exigencia de la forma. Es asombroso el hecho de que el ideal máximo de la estructura artística occidental —la unidad entre forma y contenido— se vea correspondido aquí, en el mundo del blues "proletario, negroide", con tanta intensidad y precisión que la relación se hace causal entre ambos.

Sin embargo, la forma del blues no se presentó ya conclusa y definitiva desde el principio, ni en el aspecto musical ni en el textual. Quien observe con atención algunos de los viejos folk blues percibirá que la estructura AAB de tres veces cuatro compases existía meramente como una "idea", a la que los músicos intentaban acercarse, pero de la que de igual manera se alejaban por su propia voluntad. Esta "idea" de la forma del blues se fue cristalizando con el transcurso de los años.

También en el aspecto armónico había en los viejos y "primitivos" blues muchos "errores". Se volaba soberanamente por encima de algunos acordes fundamentales y se hacía con ellos lo que se quería, según el humor del momento. El cantante de blues Big Bill Broonzy ha hablado una y otra vez de que la corrección emocional es mucho más importante que la corrección armónica y formal.

El cantante de blues por lo general sólo llena estas frases de tres compases hasta el principio del tercero, del séptimo y del decimoprimer compás. El resto de la frase se pone a disposición para improvisar, a lo cual se le llama "break": una breve secuencia de tonos en cadencia con que se contrasta la frase precedente de la subsecuente. En este compás y medio del clásico *break* del blues se encuentra la célula germinadora de

toda improvisación jazzística, con la fascinante tensión que se produce en el juego de fuerzas entre la libertad absoluta del solista y su sentido de responsabilidad frente a la colectividad de los coejecutantes.

Los textos del blues responden al nivel de su forma. Jean Cocteau ha llamado la poesía de blues la única aportación importante lograda en nuestro siglo a una poesía popular auténtica. En estas letras se expresa todo lo que tiene importancia en la vida del cantante de blues: el amor y la discriminación racial, la cárcel y la policía, las inundaciones, los ferrocarriles y los presagios de los gitanos, el sol al atardecer y el hospital... la vida desemboca en las letras del blues de una manera asombrosamente directa, y no es posible encontrar en la poesía occidental de raíz europea una expresión equivalente, sea popular o culta.

En más de la mitad de los blues se trata del amor. El amor es visto con dureza y sencillez, como aquello en lo que desemboca... pero sigue siendo amor aun allí donde refleja la relación perturbada y transformada en enemistad entre los sexos que los sociólogos han descubierto en los *ghettos* negros y sus distritos residenciales y que, en última instancia, tiene sus raíces en la fragmentación secular de las familias negras durante la época de la esclavitud. En una época en que la poesía de consumo no suele pasar de "las flores tan bellas del campo" como nivel normal, hay en el blues una solemne y antisentimental grandeza y fuerza de emociones y de pasiones, tal como en las latitudes europeas sólo se conoce en la "gran literatura". No hay un solo blues del nivel de los boleros que tanto gustan a las sirvientas. Y, sin embargo, el blues pertenece al mundo de quienes han proporcionado las sirvientas y

sirvientes, los camareros y las niñeras para un continente entero...

Hay blues rápidos y alegres. Pero, ante todo, el blues es la música expresada por un proletariado primero rural y luego también urbano al que le va mal en la vida. El aspecto sociológico del blues es por lo menos tan importante como el racial. No conozco un solo blues auténtico en el que no se pueda descubrir de inmediato que su intérprete pertenece al proletariado. El hecho de que algunos "aristócratas" canten el blues constituye un contrasentido en sí mismo. "They don't have the blues".

No es casual que el giro idiomático de que alguien tiene o no tiene el blues aparezca tantas veces en los textos de blues. Es necesario tener el blues para poder cantarlo. "Los blues forman parte de mí", ha dicho alguna vez la cantante Alberta Hunter.

De su estado emocional y de su atmósfera obtiene el blues la continuidad: es decir, lo que a primera vista le falta en medida muy llamativa. Casi parece como que la falta de relación contextual —precisamente lo que, hasta fines del siglo pasado, se oponía a toda pretensión de reconocimiento como obra artística en el sentido occidental— es característica del blues. Los versos y las estrofas, compuestos muchas veces de retazos de los blues más diversos, se encuentran unos al lado de otros con total despreocupación por lo que llamamos lógica y desarrollo. A veces parece que el cantante mismo es quien actúa, a veces se habla de una tercera persona como actor... hace un momento la persona actuante era todavía una "ella", ahora es un "él"... hace poco se hablaba en pasado, ahora reina el futuro... poco antes se hablaba en singular, en este momento se hace en plural.

Aun aquellos blues claramente creados por una sola persona muestran que su autor no se preocupó por la continuidad de su contenido. En el "Old New Orleans Blues", aunque indiscutiblemente comprometido con la antigua Nueva Orleáns, por su título y su tema, el penúltimo verso nos lleva a Memphis, mientras que en el verso final el tema es la linterna que se balancea con el viento, allá detrás de la ventana ante la que duerme el cantante. Los "Two Nineteen Blues" tratan ante todo del ferrocarril, y luego, de pronto, de un paseante por la calle... y así por el estilo: docenas de blues aportan ejemplos de esta "discontinuidad de blues", aunque parece sumamente difícil encontrar un blues en que cada palabra se siga en forma lógica de las anteriores.

Se cometería un error si se quisiera ver en esto una incapacidad para la ilación. La ilación lógica simplemente no es interesante, no tiene importancia. Los versos y las estrofas tienen algo de impresionista: se encuentran juntos como manchas de color en un cuadro; quien lo observe de cerca no sabrá por qué el rojo se encuentra junto al verde y al anaranjado y éste junto al azul y, sin embargo, basta retroceder unos pocos pasos para que se conviertan en un todo. El "todo" del blues es su estado de ánimo, es la atmósfera del blues. Es ella la que crea continuidad. En el estado de ánimo del blues desemboca todo lo que se ofrece: acontecimientos, recuerdos, pensamientos, giros del habla; el resultado siempre es blues.

Todo aquello que existe en el mundo del cantante de blues pasa por el blues, en él todo es presente. Nada de él puede estar fuera. El cantante de blues Big Bill Broonzy cuenta cómo cierto día, siendo muchacho, capturó junto con su padre una gran tortuga: "La

llevamos a casa y mi tío me dijo que hiciera algo para que sacara su cabeza de debajo del caparazón. Tomé una vara y se la puse delante a la tortuga. Ella la mordió y no la soltó. Mi tío tomó una hacha y le cortó la cabeza a la tortuga. Y en seguida entramos en la casa y permanecimos allí un buen rato. Cuando regresamos ya no había tortuga. La buscamos hasta descubrir que se encontraba casi en el mismo sitio en que la habíamos capturado, junto al lago. La llevamos de regreso y mi tío dijo 'He aquí una tortuga que está muerta y no lo sabe'." Y la opinión de Big es: "Eso le pasa a mucha gente en nuestros días. Tienen el blues y no lo saben."

En el comienzo del blues se hallan los *worksongs* y *field hollers:* cantos sencillos y arcaicos que los negros entonaban durante su trabajo en los campos y en las orillas del Mississippi. Los cantaban porque con el ritmo de la canción el trabajo se hacía más fácil que sin él... y porque el ritmo ejercía cierta coacción en aquellos que cantaban, y bajo esa coacción trabajaban hasta los que de otro modo no hubieran trabajado o lo hubieran hecho en forma insatisfactoria. "Law, cap'n, I's not a singing', I's jes a hollerin' to he'p me wid my wu'k." "Señor capitán, no estoy cantando, sólo es un pequeño *holler* para ayudarme en mi trabajo." Por eso el hombre blanco quería que el negro cantara. "Un negro que canta es un buen negro", decía un dueño de plantaciones o el vigilante de cualquier prisión, en opinión de François Postif.

Al *worksong* y al *field holler* se sumaron la canción y la balada populares, muchas veces en el sentido "blanco" europeo. Había la forma del antiguo corro con la constante y alegre repetición de un estribillo

que consistía en pocas líneas bien marcadas y que era cantado una y otra vez por el coro que formaba el público.

Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, Leadbelly, Robert Johnson, Elmore James, Blind Boy Fuller, Rev. Gary Davis, Big Joe Williams, Bukka White, Blind Willy McTell, Sonny Terry, Brother John Sellers, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, son representantes del folklore de blues que se hicieron famosos. Casi todos ellos acompañan su canto con la guitarra y son con frecuencia excelentes guitarristas, como Lonnie Johnson y Lightnin' Hopkins. Otros cantantes de blues, digamos Sonny Terry o el difunto Little Walter y Sonny Boy Williamson, son capaces de producir asombrosos sonidos en la armónica. Otros más grabaron discos en los que conocidos músicos de jazz acompañaban sus blues folklóricos.

Casi siempre el instrumento de acompañamiento era para el cantante de blues algo más que un mero acompañamiento. Era un interlocutor. Inspiraba y sugería, proporcionaba intercalaciones que sonaban como un acuerdo o una objeción, interrumpía y ofrecía continuidad.

Bajo ninguna circunstancia debe tenerse la sensación que aquí estoy hablando de algo que pertenece al pasado. Casi todos los conocidos autores de blues nutren, consciente o inconscientemente, este sentimiento como si fueran ellos los últimos que a duras penas alcanzaron a llegar a tiempo para salvar un arte popular en vías de extinción. Eso es parte de la relación del hombre blanco con el folklore en todas las áreas que esté unido a la nostalgia y al sentimentalismo, con recuerdos de los tiempos pasados "que fueron mejores".

En lo que concierne al blues, este sentimiento es equivocado.

Existen hoy tantas corrientes y estilos de blues como nunca antes y todos están vivos unos al lado de los otros. Ni una sola de las viejas formas del blues —folk blues, country blues, prison blues, blues arcaico— se ha extinguido. Nuevas se han agregado: city blues, urban blues, jazz blues, rhythm & blues, soul blues, funky blues... A ellos se agregan los diferentes estilos regionales. Más fáciles de distinguir resultan el Mississippi blues (áspero y arcaico), el Texas blues (movido, flexible y cercano al jazz) y el blues de la costa oriental, por ejemplo de Florida y de Tennessee (mezclado con folklore rural blanco y hillbilly). El folk blues de Texas y del oeste medio (de lo que se llamaba "territorios") imprimió su sello al big city blues de California; el blues folklórico del estado de Mississippi formó el blues urbano de Chicago. Pero también aquí las mezclas no resultan menos interesantes que las formas puras, término hasta cierto punto ilusorio cuando se aplica al mundo del blues, por ser el blues ya de por sí una mezcla. Por eso, a partir de los años sesentas, el éxito de las producciones de blues que vienen de Memphis —de Albert King, por ejemplo, pero también de cantantes de soul como Otis Redding— radica precisamente en la combinación y urbanización de elementos de Mississippi y de Texas.

Con respecto a casi todos los importantes cantantes de blues se puede decir que son buenos intérpretes de varias formas y especies de blues —y no sólo en el sentido de que se han desarrollado de una forma a la siguiente, como del blues rural al blues de ciudad y luego al blues urbano (por ejemplo Muddy Waters, Howlin' Wolf, B. B. King, Otis Rush)—, sino por prac-

ticar varias formas simultáneamente (como, por ejemplo, John Lee Hooker, Johnny Shines o Louisiana Red, que alternan entre blues rural, folklórico y de ciudad; o como Jimmy Witherspoon, T-Bone Walker y Ray Charles, que también han colaborado con frecuencia con músicos de jazz; o Gatemouth Brown, que mezcla prácticamente todo: blues, jazz, country, Cajun, etcétera).

Desde mediados de los cincuentas, el blues penetró en una medida hasta entonces desconocida en la música popular contemporánea. Primero se transformó el rhythm & blues negro —la música "mecedora" del sur negro y de los *ghettos* norteños— en el rock and roll. Bill Haley y Elvis Presley fueron las primeras estrellas blancas del rock and roll, pero inmediatamente después fueron artistas negros —Chu Berry, Fats Domino, Ray Charles— quienes alcanzaron en el escenario blanco del pop éxitos tan enormes que poco antes no se hubieran concebido como posibles. Hasta 1963, lo mejor del rhythm & blues se había acoplado a tal grado a la corriente principal de la música popular norteamericana que la revista *Billboard* suspendió temporalmente las columnas separadas de "rhythm & blues" y "pop"; luego las restableció, pero cambiaba constantemente el procedimiento; se había desorientado —y sigue desorientada—. El talento sobresaliente pertenece ahora también al escenario blanco. Los lectores más jóvenes apenas podrán imaginarse lo insólito que resulta esto. La expresión "rhythm & blues" apenas se había introducido hacia fines de los años cuarentas. Hasta entonces esta música se llamaba "race records": discos de raza. La simple denominación ya da la idea de que la música negra se había desarrollado durante cincuenta años en los *ghettos* de los cuales el mundo blanco ape-

nas tomaba nota indirectamente: dejando que sus propios músicos —Paul Whiteman, Benny Goodman, Frank Sinatra, Glenn Miller, Kay Star, Peggy Lee, etc.— la achataran, la volvieran inocente y vacía e hicieran que esta música en su forma auténticamente negra permaneciera desconocida para la mayoría del público blanco.

A través de músicos como Bill Haley, Elvis Presley, Chu Berry, Fats Domino, Little Richard, etc., el blues literalmente hizo añicos la música mendaz, sentimentalista y cursi de "Tin Pan Alley". Si la música popular de hoy es más realista, clara y honesta y al mismo tiempo más poética, musical y sentimentalmente más rica que la música popular hasta mediados de los años cincuentas, ello se debe a la irrupción del blues en la música pop blanca. El blues —y en general la música negra— siempre fue lo que la música pop blanca es desde hace poco: realista y referida a la sociedad, comentario de la vida diaria y de los problemas de todos los días de aquellos que lo cantaban.

Lo que sucedió en los años cincuentas fue únicamente la preparación de lo que iba a acontecer después, la preparación de la "década del rock", como se ha llamado a los sesentas. Bob Dylan para los Estados Unidos, y los Beatles primero para Inglaterra y luego para el mundo entero —y también los Rolling Stones (que tomaron su nombre de un blues de Muddy Waters)—, crearon una nueva conciencia musical ante la cual artistas que poco antes parecían ser el *non plus ultra* de altas exigencias artísticas —recuérdese a Frank Sinatra— se convirtieron en el término de pocos años en "momiza". Los estándares del mundo pop, en vías de aniquilarse, eran símbolos de los estándares morales, sociales y políticos de ese mundo burgués que había creado la vieja música pop. Esos estándares del

mundo burgués constituían el verdadero blanco del nuevo movimiento.

Bob Dylan, los Beatles y los Rolling Stones son inconcebibles sin el blues. Los Beatles parten del rhythm & blues, sobre todo de Chu Berry, al cual han hecho frecuente referencia. Dylan surge de Woody Guthrie y del folklore norteamericano en cuyo centro se encuentra el blues folklórico. Durante medio año vivió con el cantante de blues Big Joe Williams. Si se ha dicho que Dylan "fue el primer poeta verdadero de la música popular", se hace omisión de cientos de cantores del blues popular negro que fueron, desde fines del siglo XIX —y tal vez ya antes— "verdaderos poetas de música popular".

Bob Dylan y los Beatles se desarrollaron alejándose mucho de su base inicial. Cuando Dylan se presentó por primera vez en el Festival de Newport con acompañamiento eléctricamente amplificado, hubo una tormenta de protestas entre sus seguidores. Pero tres años más tarde, en 1968, grabó su álbum "John Wesley Harding" con guitarra acústica y la armónica del folk blues, y manifestó así, en el aspecto programático, que en la conciencia de todos sus seguidores tenía que penetrar la idea de dónde reconocía él mismo su origen musical y espiritual. Esta idea efectivamente penetró en la conciencia general.

Un desarrollo parecido se dio entre los Beatles. Durante años habían estado afinando su herencia de rock and roll más y más, habían sensibilizado su música siempre en mayor grado, se habían "alejado" más y más del blues. En "Michelle", "In my Life", "Eleanor Rigby" y otras canciones habían incorporado elementos barrocos; en "Yesterday" habían hecho recuerdo de la

antigua cultura inglesa del madrigal de la época isabelina, y en las canciones de George Harrison se habían referido a la música clásica de la India. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" fue una sinfonía de rock. Pero luego publicaron en 1968 su álbum blanco "Los Beatles". Y aquí expresaron, en referencias a Chuck Berry, al rock and roll inicial y al rhythm & blues, de manera tan programática como Dylan en su "John Wesley Harding", que sí sabían de dónde venían y que les importaba que sus seguidores lo supiesen también. Y para aquellos que no lo oían, lo dijo John Lennon con énfasis: "Si hubiese otro nombre para rock and roll, ese nombre sería Chu Berry." (Berry es una de las grandes estrellas del blues y del rhythm & blues.)

Si se ha dicho que los Beatles y Bob Dylan cambiaron la conciencia musical y social de toda una generación, en nuestro contexto resulta importante ver que ese cambio de conciencia se basa en el blues y sin éste hubiese sido imposible. El guitarrista inglés Eric Clapton puso esto muy en claro al decir: "El rock es como una pila eléctrica; cada rato hay que volver al blues, y volver a cargar."

Ciertamente, desde el punto de vista del jazz y del blues auténtico, mucho de lo que sonó en derivados del blues de la era del rock de los años sesentas y en el rock and roll de los cincuentas fue de menor calidad que el producto puro y sin comercializar. Pero este punto de vista sólo es válido para la minoría de los conocedores del jazz y del blues. Para la mayoría es válido lo contrario: a través del blues la música pop ganó un nivel en el cual antes no se hubiese podido pensar. Este desarrollo continúa. La corriente de música negra que fluye dentro de la música de rock y pop

blanca va ensanchándose más y más; en realidad, ya es tan vasta que no hay diferencia —o casi no la hay— entre música popular blanca y negra. "Funkiness" se convirtió en la música de rock comercial, para todos los fines, durante los setentas; el funk, sin embargo, proviene del *ghetto* negro y del blues. Las estrellas importantes del funk fueron músicos negros, ante todo Herbie Hancock y George Benson.

Que con el blues desembocara un sentido de la vida realmente negro en el mundo blanco no sólo se hace evidente en la música, sino también en la forma en que esta música se baila.

En el mundo del blues —y en general en el mundo negro, ya desde el África— se ha bailado desde siempre "abierto" y "solo". El verdadero compañero fue y sigue siendo para cada bailarín individual la música; a ella responde el danzante en sus movimientos. En cambio, en el mundo blanco el baile se había atrofiado más y más —como pretexto de contacto social y físico—, para lo cual la música sólo proporcionaba el telón de fondo al que se prestaba poca atención. Bailar, como todo en el mundo blanco racionalizado, debía tener un "fin", precisamente el conocerse y la oportunidad del contacto físico. En el mundo negro la danza tiene como único fin el bailar. El cuerpo se convierte en instrumento musical. Y en eso se ha convertido, a partir de mediados de los años cincuentas, también para el joven público de rock blanco.

El especialista norteamericano en blues Charles Keil supone que un habitante de una aldea africana que observara hoy en Europa o en los Estados Unidos a gente joven durante el baile quedaría "encantado de comprobar que los hombres y las muchachas occidentales abandonan por fin la práctica repugnante y

lasciva de abrazarse públicamente durante el baile, de palparse y de acariciarse, y que en cambio han adoptado un ejercicio vigoroso y saludable para el abdomen que desde tiempos inmemoriales ha sido el orgullo de su aldea y de sus hombres."

Inicialmente la conciencia del blues puro fue más fuerte en Inglaterra que en los Estados Unidos. Casi todos los músicos de éxito del pop y rock británicos habían estudiado por años a cantantes de blues y a instrumentalistas de blues negros, los habían imitado y copiado y partiendo de esa base habían encontrado su propio estilo.

Hubo en Inglaterra, a partir de fines de los años cincuentas, una definida tendencia al blues, un verdadero movimiento encabezado por el guitarrista y vocalista Alexis Korner —nacido en Viena, educado en Francia y radicado en Inglaterra—, y posteriormente por John Mayall. Podrá ser motivo de variadas especulaciones el hecho de que esta conciencia del blues contemporáneo surgiera en Inglaterra un par de años antes que en los Estados Unidos, no obstante que las Islas Británicas se encuentran mucho más lejos de los centros creadores del blues en los estados sureños o del *southside* de Chicago que Nueva York y Los Ángeles. Será lícito formular la pregunta: ¿habrá habido en los Estados Unidos demasiados prejuicios frente a la música de blues negra, y se habrán encaramado los músicos blancos al "carro del blues" cuando se hizo evidente que las bandas inglesas se cansaban de ganar dinero —como los Rolling Stones o Led Zeppelin o John Mayall— con la música de blues? También otro razonamiento puede establecerse no sin amargura: que son músicos blancos los que en la escena británica y

estadunidense ganan fortunas con el blues negro, mientras los creadores negros de esta música —con muy pocas excepciones— siguen siendo voces oscuras de un proletariado miserable y discriminado.

Al principio de este capítulo citamos a Leadbelly: "Ningún blanco tiene jamás el blues." Durante decenios se consideraba al blues como el último reducto de la música negra que ningún blanco pudo tomar jamás.

En todos los ámbitos de una música originalmente creada por negros los blancos habían alcanzado éxito una y otra vez y habían ganado más dinero que los negros creadores: Benny Goodman y Artie Shaw en el Swing, Stan Getz y Dave Brubeck en el cool jazz, y todos los demás... sólo en el blues no lograron los blancos sonar convincentemente.

A partir de los años sesentas están cayendo partes también de este último baluarte. Hay en la actualidad algunos músicos blancos que, cuando menos como instrumentalistas, producen un blues auténticamente negro. Como ya se ha dicho, los ingleses Alexis Korner y John Mayall iniciaron lo que todavía estaba lejos de la autenticidad y que fue alcanzado por la siguiente generación: por los guitarristas Eric Clapton o Rory Gallagher en Inglaterra, y luego por norteamericanos como el guitarrista Mike Bloomfield y Johnny Winter; los ejecutantes de armónica Paul Butterfield, Charlie Musselwhite y Paul Osher (los tres discípulos del *southside* de Chicago, sobre todo de Muddy Waters); el difunto guitarrista Duane Allman y el pianista-guitarrista Dr. John; músicos del grupo de blues-rock Canned Heath y otros.

Sin embargo, persiste una diferencia. El blues blanco es, precisamente allí donde deberá ser tomado en serio

en lo artístico, más exactó, preciso y limpio y menos expresivo, y por ello más basto y vulgar, menos sutil y menos ágil que el negro.

Charles Keil habla de una encuesta sobre la esencia del blues y del soul que una estación de radio negra de Chicago hizo entre su auditorio también negro. En las respuestas aparecía una y otra vez la palabra "mellow": "They're mellow" —el blues y el soul—: son suaves, blandos, maduros, tenues. Y los blues blancos precisamente no son "mellow" y cuando lo son dejan de ser blues.

No hay duda de que la "autenticidad" de la mayoría de los músicos blancos de jazz sigue siendo relativa. Cuando todos estos músicos, por muy auténticos que puedan parecer en la ejecución de sus instrumentos, abren la boca para cantar, se desvanece la ilusión de la "autenticidad". En este momento, hasta el profano oye lo que es negro y lo que es blanco. Y no hay puente sobre este abismo. Ni siquiera Janis Joplin, la cantante originaria de Texas, que falleció en 1970 y que entre todas las cantantes blancas se acercaba más al "sonido" negro, fue capaz de tender ese puente. Esto habrá que tenerlo en cuenta en lo que se va a decir en los capítulos respectivos de cantantes de ambas razas en relación con el blues.

No en vano dice John Mayall, es decir, un hombre que debe saberlo y a quien atañe eso directamente: "Cuando hablamos del blues, hablamos del blues negro. Ése es el verdadero blues." Y en la revista inglesa *Melody Maker* se dijo, en el momento culminante de la ola de blues blanco en los años sesentas: "Esta gente tiene la suerte de que artistas tan grandes del blues como Robert Johnson, Elmore James y Sonny Boy Williamson ya no vivan."

Pero hay que ver también el lado sociológico y social del asunto. El blues es, y no en última instancia, música negra porque las condiciones de vida de los negros en el sur de los Estados Unidos y de los *ghettos* son, no sólo en intensidad sino en esencia, tan inimaginablemente diferentes de las de los blancos. El crítico norteamericano Ralph Gleason supone que en la misma medida en que esta situación cambie, "los músicos blancos se colocarán en igualdad de condiciones al lado de los músicos negros".

Spiritual y gospelsong

La cantante cuya voz se aproxima en mayor medida a la potencia y fuerza expresiva de Bessie Smith no es una cantante de blues, sino una cantante de gospel: Mahalia Jackson. El gospelsong es la forma moderna del spiritual, la canción religiosa negra, pero es más vital, tiene mayor *swing* y es más jazzístico que el viejo spiritual, en el que a veces todavía se siente la cercanía de la música sacra europea y ante todo la cercanía de los "white spirituals", los spirituals blancos del siglo pasado (cuya existencia casi siempre dejan de advertir los "románticos de la raza").

El blues es la forma profana del spiritual y del gospelsong. O a la inversa, el gospelsong y el spiritual son la forma religiosa del blues. Por eso no sólo tiene un sentido figurado, sino también literal cuando la cantante de blues Alberta Hunter dice: "Para mí, los blues... son casi religiosos. Los blues son como spirituals, casi sagrados. Cuando cantamos blues los cantamos de corazón, cantamos todo lo que sentimos." El cantante de blues T-Bone Walker escribió: "Claro

que muchas cosas del blues vienen de la iglesia. Escuché el primer boogie-woogie de mi vida en la iglesia. Era la iglesia del Espíritu Santo en Dallas, Texas. El boogie-woogie era allí una especie de blues, creo. Y el ministro solía predicar a veces en tono de blues... mucha gente cree que algún día me haré ministro, cuando ya no gane como cantante, por la manera en que canto el blues. Dicen que suena como una prédica."

Quien vaya a una iglesia en el *southside* de Chicago no podrá observar una gran diferencia con el ambiente extático que domina en un concierto de jazz, digamos, de Lionel Hampton. Prevalecen los mismos ritmos, los mismos *beats* y el mismo *swing* en la música, con mucha frecuencia tienen instrumentos de jazz —saxofones, trombones, batería—, tienen bajos de boogie-woogie y estructuras de blues y gente entusiasmada que palmea el ritmo y comienza a menudo a bailar.

Winthrop Sargeant describe un servicio divino en el sur de los Estados Unidos de la siguiente manera:

> Pasaron minutos, largos minutos de extraña tensión. El murmullo, los repentinos gritos se hicieron cada vez más fuertes y dramáticos, hasta que de pronto sentí cómo la tensión creadora atravesaba a la gente como una vibración eléctrica. Era un zumbido apenas audible. Se acumulaban las emociones como lo hacen las nubes. Y después, desde las profundidades de la mala conciencia de un "pecador", salió una pequeña queja que daba lástima, un verdadero suspiro negro, gemido en una cadencia musical. De alguna otra parte de la comunidad agolpada una voz improvisó una respuesta. La queja volvió a oírse, esta vez más fuerte e impaciente. Más voces se unieron en la respuesta y le dieron la forma de una frase musical. Y así, ante nuestros oídos, de este metal fundido de la música, como podríamos decir, se

forjó una nueva canción, no compuesta por nadie en particular pero sí por cada uno entre todos.

Los modernos gospelsongs son casi siempre piezas compuestas, distribuidas por diversas editoriales, en publicaciones musicales. Pero estas piezas se utilizan como temas en los servicios divinos en forma libre, no con tanta libertad como los músicos de jazz emplean sus temas, pero sí como base de una actividad y composición propias.

Entre los autores de letras de gospel se encuentran escritores negros de primera magnitud, como por ejemplo el poeta Langston Hughes, fallecido en 1967. Y las publicaciones musicales alcanzan tirajes que muchas veces son superiores a los de la música de moda comercial.

La cantante más importante del gospelsong fue y es aún después de su muerte, Mahalia Jackson, nacida en Nueva Orleáns y familiarizada allí durante toda su niñez con el bullicio de la ciudad. En 1945 se hizo famosa de golpe cuando su disco "Move On Up a Little Higher" se convirtió en el de mejor venta en las categorías de los grandes *hits:* ¡se vendieron más de un millón de ejemplares!

Con esto el mundo blanco tuvo por primera vez un conocimiento amplio del arte del gospelsong. Hasta entonces sólo unos pocos blancos tenían una idea de lo que domingo tras domingo se desarrollaba en las iglesias de Harlem y de los otros barrios negros.

Bajo la impresión de la vasta envergadura de la escena actual del jazz, los entusiastas del jazz tendrán dificultades para aceptar el hecho de que hay muchos más grupos de gospel que bandas de jazz. Para dar una idea de esta riqueza del escenario gospel, permíta-

seme mencionar aquí sólo a los más importantes artistas y grupos de gospel; sólo aquellos que pueden compararse con los mejores músicos y bandas de jazz.

Entre las cantantes: Inez Andrews, Marion Williams, Delois Barrett Campbell, Bessie Griffin, Shirley Caesar, Dorothy Love, Edna Gallmon Cooke, Marie Knight, Willie Mae Ford Smith y Clara Ward.

Entre los cantantes: Robert Anderson, Alex Bradford, James Cleveland, Reverend Cleophus Robinson, R. H. Harris, Jessy Dixon, Isaac Douglas, Claude Jeter y Brother Joe May.

Los más destacados grupos femeninos de gospel incluyen a las Davis Sisters, las Stars of Faith, las Angelic Gospel Singers, las Barrett Sisters, las Robert Patterson Singers, las Caravans, Liz Dargan y The Gospelettes, y las Roberta Martin Singers.

Los grupos varoniles de gospel que debemos mencionar, son los Five Blind Boys of Mississippi, los Brooklyn All Stars, los Gospel Clefs, los Gospelaires, los Fairfield Four, los Gospel Keynotes, los Highway QC's, los Mighty Clouds of Joy, los Pilgrim Travelers, los Pilgrim Jubilee Singers, los Soul Stirrers, los Swan Silvertones, el Swanee Quintet, los Supreme Angels, y los Violinaires.

Y por último, algunos de los mejores coros de gospel: el Gospel Singers Ensemble, Rosie Wallace y la First Church of Love, los Staple Singers, el Faith and Deliverance Choir, los Thompson Community Singers, Mattie Moss Clark y el Southwest Michigan State Choir, J. C. White y la Institutional Church of God in Christ Choir, Harrison Johnson y His Los Angeles Community Choir, Walter Hawkins y el Love Center Choir, los Edwin Hawkins Singers, el Garden State Choir, el Brockington Ensemble y el B. C. + M. Mass Choir.

De especial importancia es el anciano obispo Kelsey en Washington, D. C. En algunos de sus discos —como "Little Boy"— puede oírse cómo, en el curso de su sermón, el reverendo Kelsey gradualmente va convirtiéndose en el cantante principal y cómo los sermones se convierten en gospel, cantado por toda la congregación.

Muchos predicadores y cantantes masculinos de gospel son maestros en esa manera de cantar falsete que eleva al tenor o al barítono masculino por encima de su ámbito normal hacia el del soprano femenino —y más allá de él—: una forma de cantar que en África se practica desde hace siglos y que allí es considerada como señal de virilidad exaltada. Esta forma de cantar ha penetrado desde el spiritual y el gospel al blues moderno y más allá al jazz moderno, como por ejemplo con Leon Thomas o en la música contemporánea de rock y de soul, y ciertamente se la puede percibir también en el alto "falsetto" de los saxofonistas tenores que han seguido a Coltrane.

Hay gospelsongs con ritmos de hillbilly, cowboy, mambo, vals y boggie-woogie, pero principalmente existe en el gospelsong el vigoroso y arrastrador *jazzbeat*. En el gospelsong, igual que en el blues, está presente todo lo que hay en la vida: elecciones políticas, rascacielos, trenes y teléfonos. Los blancos, con su característico sentimiento de superioridad, pueden considerar "ingenuo" el que en una canción religiosa alguien exprese el deseo de hablar por teléfono con Dios o de viajar al cielo en un expreso pullman de primera clase, pero en la gran época del arte religioso europeo ocurría lo mismo: los pintores flamencos desplazaban la historia de la crucifixión al paisaje flamenco y holandés, y en las canciones de Navidad silesianas la historia del naci-

miento de Cristo se canta rodeada del hielo y la nieve de las montañas de Silesia, como si hubiera sucedido en las cumbres de las montañas de esta provincia.

El spiritual y el gospelsong no son, como generalmente se cree, algo histórico que existió alguna vez en alguna región del sur de los Estados Unidos cuando comenzó el jazz. Al contrario, en el transcurso de la evolución se han vuelto cada vez más efectivos, vitales y vivos. A partir de los años cincuentas, gospel y soul penetraron en amplio frente también a las demás áreas de la música negra. Primero al jazz. Milt Jackson, durante diez años el vibrafonista más destacado en las encuestas anuales de las conocidas revistas de jazz, respondió a la pregunta sobre el origen de su peculiar estilo y de su manera tan sentida de tocar: "¿Qué es el alma en el jazz? Es lo que sale de lo más íntimo... en mi caso, creo, es lo que yo oía y sentía en la música de mi iglesia. Fue la influencia más poderosa de mi carrera. Todos quieren saber de dónde he sacado este estilo *funky*. Bueno, pues viene de la iglesia."

En el texto que acompaña una grabación del moderno cantante y pianista del rhythm & blues Ray Charles, escribió Gary Kramer: "La importancia de la relación entre la música religiosa negra y el jazz se hace resaltar demasiado poco..."

Músicos como Milt Jackson, Horace Silver y Ray Charles han desencadenado en la segunda mitad de los años cincuentas una ola de soul que recibió sus impulsos decisivos de la música de gospel y que influyó en los años sesentas en la música pop. Algunos de los cantantes de rock y soul de más éxito en los sesentas y setentas no se pueden imaginar sin su fondo de gospel: Otis Redding, Aretha Franklin, Little Richard, Wilson Pickett, James Brown e Isaac Hayes... Soul es el gos-

pel secularizado. Y precisamente los mejores cantantes de soul prefieren, en la cumbre de sus éxitos, cantar en iglesias de gospel ante un público negro, así Aretha Franklin (véase el capítulo sobre las cantantes). Existen expertos que consideran que la música de gospel es más importante que el blues en el desarrollo conducente a los sonidos contemporáneos en rock, pop y jazz. Charles Keil señala que en Chicago, la capital del blues del mundo, existen cuando menos cuarenta iglesias por cada cantina donde se toca blues o jazz. De manera que el joven negro tiene cuarenta veces más oportunidad de oír gospel que de oír blues.

El jazz y el gospelsong también están ligados en cuanto que muchas de las mejores cantantes de jazz han comenzado en la iglesia: como Sarah Vaughan, que ha transportado de la manera más perfecta la concepción refinada de Charlie Parker al canto moderno de jazz, o como la difunta Dinah Washington, famosa "Reina" del moderno rhythm & blues, que además de cantante había sido también pianista en una iglesia; o también la ya mencionada Aretha Franklin. A la inversa, muchos grandes artistas del gospelsong provienen del mundo del jazz: la difunta cantante de gospels Sister Rosetta Tharpe fue por los años treintas vocalista en las *Swing bands* de Cab Calloway y Lucky Millinder y tuvo gran éxito en un "night club act". Y el más conocido de los compositores de gospelsongs, Thomas A. Dorsey, comenzó en los veintes y primeros treintas como pianista de boogie-woogie y blues en Chicago.

El guitarrista Danny Barker cuenta de Bessie Smith: "Si antes ibas con frecuencia a la iglesia, como la gente que venía del sur —yo, por ejemplo—, sabrás que existe un parecido entre lo que hacía Bessie Smith
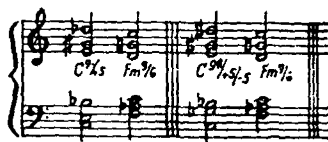
y lo que hacían los predicadores y evangelistas del sur... En cierto modo era como Billy Graham es hoy..."

La armonía

En la música de jazz no pueden encontrarse muchos elementos revolucionarios en lo que respecta a la melodía y la armonía, cuando menos no hasta el surgimiento del free jazz de los años sesentas. Por paradójico que suene, la diferencia entre música de jazz y música de concierto está precisamente en esto. Lo revolucionario y novedoso en el campo de la cultura musical tradicional lo es siempre en primer término con referencia a sus melodías y armonías. Pero el jazz, que pertenece a lo más revolucionario que se ha producido en el ambiente artístico en nuestro siglo, es relativamente conservador en su melodía y armonía. Lo novedoso está en el ritmo y la formación del sonido.

Casi lo único que hay de nuevo y original en el aspecto armónico del jazz son las *blue notes*. Aparte de esto, el lenguaje armónico del jazz convencional es idéntico al de la música popular de baile y de entretenimiento. El ragtime, el jazz de Nueva Orleáns y el Dixieland poseen —más allá de las blue notes— armonías que desde todos los puntos de vista significan lo mismo que los acordes de la polca, la marcha y el vals. Están construidos sobre tónica, dominante y subdominante. Bix Beiderbecke ha introducido en el jazz ciertos acordes estilo Debussy y efectos de tonos enteros. Los grandes músicos del Swing comenzaron a "enriquecer" el acorde perfecto con la sexta y el acorde de séptima con la novena y hasta la undécima. Desde el bebop se intercalan entre las armonías fundamentales

de una pieza acordes de transición y se sustituyen esas armonías por alteraciones en los acordes. Los músicos de jazz están orgullosos —o cuando menos lo estaban durante el bebop y el cool jazz— de lo que ocurre en el campo de su música, y cuando conversan, sobre lo que más hablan es sobre problemas armónicos; pero todos estos problemas son, desde el punto de vista de la música europea, más o menos "pan comido". En todo caso, hay ciertos acordes con quintas aumentadas o disminuidas, novenas aumentadas o menores, característicos sobre todo en el jazz moderno, que no existen en esta forma en la música convencional, particularmente cuando se combinan unos con otros tales intervalos. Existen, por ejemplo, armonías que tienen simultáneamente la quinta disminuida —la *flatted fifth*— en el bajo y la quinta aumentada en el soprano; por encima de esto se tocan todavía a veces la novena aumentada o en una que otra ocasión la menor. El ejemplo 4 muestra dos de estas formaciones de acordes con las resoluciones correspondientes.



Ejemplo 4

El ejemplo 5 presenta los primeros compases del tema jazzísitco "I can't give you anything but love", muy popular ya en los años veintes. (A) representa las armonías sencillas, casi primitivas, sobre las que se basaba entonces la improvisación jazzística de este tema. (B) muestra cómo las armonías cambiaron en años

posteriores, por ejemplo en la transición del estilo Swing al bebop. No cabe duda de que al menos las armonías simples de los años veintes (ejemplo 5A) podrían constituir igualmente la base de un baile popular. Las armonías más modernas (ejemplo 5B) podrían utilizarse con la misma justificación en una pieza ligera moderna.

NO PUEDO DARTE MAS QUE AMOR

Ejemplo 5

La evolución por la que ha pasado la armonía jazzística desde el ragtime y el jazz de Nueva Orleáns hasta el bebop y el cool jazz no es una evolución exclusiva del jazz. Corre paralela y "sincronizada" con el desarrollo armónico de la música popular de diversión desde la polca hasta los sonidos sutilmente instrumentados de una música de película hollywoodense. André Hodeir supone que el jazz incluso recibió en este punto la influencia de la música popular, idea muy verosímil, ya que los músicos de jazz —abiertos a todo lo que les parecía bueno y digno de imitación en cualquier música que escuchaban— pensaron que aquí podían aprender y adoptar algo que en su propio campo resultaba ser a la larga demasiado "primitivo" e insatisfactorio. La armonía del jazz, dice Hodeir, es un "producto de préstamo". *Porque* lo es, se encuentra en la

mejor línea de la tradición del jazz; forma parte del peculiar surgimiento del jazz el que en éste se unió lo mejor de dos culturas musicales diferentes, la africana y la europea. Aun entre los primeros negros que compusieron rags, tocaron jazz de Nueva Orleáns y cantaron blues y spirituals, hubo algunos que reconocieron o al menos sintieron que en su propio pasado musical no había nada que equivaliera ni de lejos a la rica madurez a que había llegado la armonía en la música europea. Por otro lado, no había nada en la música europea que pudiera compararse ni de lejos al poder expresivo de la formación "negra" del sonido y a la vitalidad de la tradición rítmica del África. Así, cada una de las dos culturas musicales aportó su "especialidad".

Las armonías pueden variarse en el bebop y en el cool jazz de igual forma como en el jazz tradicional se variaban las melodías. En nuestro ejemplo 5 las cuatro armonías de la versión antigua (A) se ven sustituidas en la versión moderna (B) por ocho armonías. En la primera versión existen exclusivamente acordes emparentados de la manera más estrecha posible con la tonalidad de Do mayor. La versión moderna, en cambio, crea en las notas del bajo una melodía cantable que se encuentra en relación contrapuntística con la melodía del tema. Toda la imagen armónica se ve aligerada y enriquecida. Los acordes crean una tensión en su conexión con la línea melódica, en el sentido de aquellas tensiones tan importantes para el jazz. También dentro de la sucesión de acordes se presenta una constante sucesión de tensión y relajamiento. La mayoría de los acordes añadidos a la moderna versión (ejemplo 5B) son acordes de suspensión, que tienden a resolverse en el acorde que en cada caso les sucede.

La versión más antigua (ejemplo 5A) únicamente posee uno de estos procesos de resolución: en el cuarto compás; la versión moderna presenta tres procesos resolutivos. También aquí se ve cómo la historia del jazz consiste en una concentración continuamente más vigorosa e intensa de los elementos jazzísticos que crean y resuelven tensiones.

En la versión moderna surge una estructura armónica enteramente nueva, una estructura que, por otra parte, no es tan nueva como para que no pueda reconocerse en cada acorde la relación con las armonías originales. Los nuevos acordes en cierto modo sólo sustituyen los acordes tradicionales. La conexión tonal de la totalidad sigue siendo tan ordenada y regulada como puede desearse.

Muchos aficionados y amigos del jazz tradicional no familiarizados con el lenguaje armónico del jazz moderno sienten que algunos sonidos de éste son "atonales", pero "atonalidad" quiere decir, como es obvio, que una música renuncia a toda clase de tonalidad y de orden tonal. Y esto no ocurre en las formas usuales del jazz antes del surgimiento del free jazz; si muchas personas no perciben los puntos de gravedad armónicos no se debe a que estos puntos no estén presentes, sino a que no se está acostumbrado a estas armonías... y en general la armonía en la música es cuestión de costumbre. Todo sistema armónico, y también la manipulación más generosa de estos sistemas, se hace familiar cuando se escuchan por algún tiempo obras compuestas según él e incluso cuando en un comienzo se las consideraba absurdas.

En el desarrollo armónico del jazz y de la música moderna de concierto existen en general paralelos —siempre bajo el supuesto de que el jazz cojea un

buen trozo detrás de los resultados de la música de concierto—. La *flatted fifth,* la quinta disminuida, intervalo predilecto de los músicos del bebop en los años cuarentas, corresponde en varios aspectos al *tritonus* que desempeña un importante papel en la música moderna de concierto: en Hindemith, Bartok, Stravinski, Honegger, Milhaud, etc. Hindemith ha dedicado bastante espacio al *tritonus* en su *Iniciacion en la composición,* una de las principales obras teóricas de la música moderna de concierto. Dice allí: "A mayor distancia se relaja la relación de parentesco hasta que en el tono extremo —la cuarta aumentada o quinta disminuida—, el *tritonus* apenas si es ya perceptible." En otro pasaje dice Hindemith que el *tritonus* es indiferente respecto al acorde fundamental. Hindemith opina, pues, que la *flatted fifth* no destruye la tonalidad, sino que le es simplemente indiferente. Así opinan también los músicos de jazz. La "indiferencia" es la razón verdadera de la popularidad del *tritonus* en el jazz moderno. Gracias a él, que según Hindemith "no puede ordenarse en las regiones de la armonía ni puede considerarse como sonido disonante", la antigua tradición del jazz se renueva: es la predilección por el centelleo y lo ambiguo que se encuentra igualmente en las *blue notes* del blues. No en vano ha ido adoptando la quinta disminuida cada vez más la función de una *blue note* mientras se diluía el atractivo de su novedad. El ejemplo 3 (en la sección sobre el blues) muestra cómo la *flatted fifth* y las *bue notes* tradicionales coexisten con la misma validez.

La *flatted fifth* y la *blue note* en el jazz y el *tritonus* en la música sinfónica moderna no indican, pues, una disolución de la tonalidad, sino más bien un aligeramiento y una ampliación. Las dos primeras pueden ex-

plicarse en la música de jazz desde el mismo punto de vista desde el que el *tritonus* es explicado en la música sinfónica nueva de un Hindemith: "La fuerza armónica y la melódica mantienen una actitud recíproca de oposición." Donde la fuerza armónica es mínima —precisamente en la quinta disminuida—, la fuerza melódica llega a su máximo. Y lo que importa es la fuerza de las líneas melódicas.

El lector puede estar seguro de que los músicos de bop —Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Thelonious Monk— que fueron los primeros en emplear la *flatted fith*, no tuvieron idea alguna del *tritonus* o de la *Iniciación en la composición* de Hindemith. A su manera han llegado a crear formas a las que Hindemith —para señalar siempre con este nombre la dirección entera de la música moderna de concierto— llegó desde la tradición musical europea. Este fenómeno, dicho sea de paso, no sólo aparece en las armonías sino también en el carácter de sonido de la música. Los sonidos de la Orquesta Capitol de Miles Davis —en piezas como "Moves", "Budo", o "Israel"— son notablemente similares a los de composiciones de Stravinski como: "Dumbarton Oaks Concerto", "Sinfonía en Do", y otras obras de su periodo clasicista.

Apenas en las formas del jazz de los años cincuentas —como las cultivadas por músicos como Lennie Tristano, Charles Mingus, Teddy Charles y George Russell— se fueron formando brotes de atonalidad. Russell, quien escribió el famoso "Cubana Be-Cubana Bop" de la *big band* de Dizzy Gillespie en la segunda mitad de los cuarentas, ajustó para sí mismo un sistema tonal que él llama "concepto lidio de organización tonal" y que en muchos aspectos hace recordar las escalas de la música helenística. Lennie Tristano reimprovisó con

algunos músicos de su escuela y con plena libertad, una pieza que llama "Intuition", en la cual el compositor alemán Wolfgang Fortner halló una tendencia a la dodecafonía.

Músicos como Tristano, George Russell, Jimmy Giuffre y Charles Mingus fueron los precursores de esa repentina y explosiva libertad armónica que luego, a fines de los cincuentas y principio de los sesentas, hizo que se saliera de cauce el jazz. En el free jazz, cuyos primeros representantes destacados fueron Cecil Taylor y Ornette Coleman, se renuncia en amplio grado a las leyes de la armonía funcional tradicional. Sonidos y líneas se rozan dura y salvajemente entre sí y dan a la música un carácter extático, en una medida que sobrepasa con mucho a todo lo que en formas anteriores del jazz haya podido considerarse como "extático".

Por otra parte, la música sigue referida, hasta en las grabaciones más libres del free jazz, a lo que los músicos llaman "centros tonales"; pero conste que la palabra tonal no se usa en el sentido de armonía de función; simplemente quiere señalar ciertos puntos de gravedad —centros gravitacionales— de los cuales se parte y a los cuales se regresa o cuando menos se intenta regresar si no se les ha perdido de vista en el calor colectivo de la improvisación (véase para esto también la sección sobre el free jazz).

En la sección sobre Miles Davis ya se mencionó la palabra "modal". En la manera de improvisar creada por Davis y John Coltrane los acordes ya no se definen por las armonías constantemente cambiantes de una estructura armónica; todo acorde que corresponda al "mode", a la escala, está permitido. Es una forma de hacer música que existe en muchas de las grandes

culturas musicales exóticas —por ejemplo, la árabe y la de la India— desde hace siglos. Por un lado, permite la libertad armónica; por el otro, impide la arbitrariedad. Además, la ejecución modal significa una africanización adicional, alejándola de la dictadura de la armonía europea, y hacia la armonización libre tal como existe en muchas culturas musicales africanas, no sólo en la arabizada o islamizada. La modalización crea protección en un sentido doble, musical y racial. En eso radica el secreto de su éxito.

El jazz de los años setentas une la libertad del free jazz con las posibilidades armónicas de los estilos precedentes del jazz. Lo nuevo, lo que, sin embargo, parece traer también en el aspecto armónico, se encuentra únicamente en el virtuosismo y la manera soberana con la que se dispone de las armonías del más variado origen. En Keith Jarrett, por ejemplo, el pianista que se dio a conocer por su colaboración con Charles Lloyd y Miles Davis y que parece ilustrar mejor que nadie las posibilidades armónicas de los años setentas, se encuentran directamente juntos, abrigados por la modalidad y mantenidos juntos por ella, acordes de blues, armonías de tono entero al estilo de Debussy, remembranzas de tonos eclesiásticos medievales, lo romántico, lo exótico —como lo árabe—, y al lado de todo ello la gama entera de las posibilidades armónicas del jazz convencional, frecuentemente en transiciones tan bruscas que ni el conocedor es capaz de ubicar las fuentes de las que provienen las distintas armonías, pero que siguen una secuencia que parece lógica y compulsiva, a pesar de que no se conoce ningún sistema con cuya concurrencia se pudieran explicar la lógica y la obligatoriedad de esos desarrollos armónicos. Exactamente en esto estriba la libertad: ya no en la atona-

lidad, sino en el dominio con que se dispone de lo tonal y lo atonal, lo europeo y lo exótico, lo jazzístico, lo histórico y lo moderno. Así que la libertad incluye también la libertad de usar la libertad —y también su contraparte, la de renunciar a ella donde y como se quiera—. En eso se halla también la superación del carácter misionero y sectarizante de la libertad en el free jazz de los años sesentas, de aquella concepción de la libertad que condenaba toda forma de ejecución no libre como no sólo no musical, sino además como política, social y moralmente retrógrada.

La melodía

Si se parte de la convicción de la teoría musical moderna —de que melodía y armonía no se distinguen: la melodía es una "armonía horizontal" y la armonía una "melodía vertical"—, resulta que casi todo lo que puede decirse acerca de la melodía jazzística fue dicho ya en el párrafo anterior acerca de la armonía. En las primeras formas del jazz apenas si existía lo que podríamos llamar una "melodía jazzística", exceptuando también aquí las melodías en que aparecen *blue notes* (véase el ejemplo 3 en la sección sobre el blues). Las melodías no difieren mucho de las de la música de circo y de marcha, de piano y de salón del siglo XIX. En la medida en que el fraseo jazzístico aumentó en importancia se produjo por sí sola una influencia en las líneas melódicas en el sentido de este fraseo —a tal punto que la manera de frasear alteró y estructuró finalmente la fluidez melódica—, con lo que surgió algo así como una "melodía jazzística".

Ésta se señala ante todo por su carácter fluido. Cuando el curso melódico resulta de la improvisación, no se presentan repeticiones como las que se utilizan en la música europea muchas veces con fines estructurales. Las repeticiones se excluyen ya por el simple hecho de que el solista improvisa casi siempre desde la subconsciencia, por lo que no puede volver a tocar lo que acaba de improvisar sin estudiar cuidadosamente el disco o la cinta magnética en que quizá grabó lo tocado. Las repeticiones tienen que ver con la relación entre música y tiempo. Al repetirse una melodía se la extrae del curso temporal, como si un lapso que en la realidad acaba de transcurrir se retrajera para vivirlo otra vez. La ausencia de repeticiones en el curso de la improvisación de coros hace ver que la música de jazz depende más que nuestra música europea del elemento en que se produce la música, o sea el tiempo. También la aparición del *swing* y de diversas otras peculiaridades del jazz señalan este hecho. Podría expresarse esto un poco exageradamente con estas palabras: si, como la mayoría de las filosofías musicales afirman, la música es el arte en el tiempo, entonces la música de jazz se corresponde con el carácter fundamental de lo musical de un modo más intenso que la música europea.

El jazz adquiere uno de sus rasgos típicos por sentirse desde el instrumento. André Hodeir, autor que hasta ahora ha tratado con mayor precisión que nadie estas cuestiones de melodía y armonía, afirma: "Los compositores de la tradición europea conciben una frase en sí misma y la adaptan después a las necesidades del instrumento indicado. Pero el improvisador de jazz sólo es creador en relación directa con el instrumento que toca. En los momentos extremos de la adaptación,

el instrumento, podríamos decir, se convierte en una parte del músico mismo..."

Como el instrumento y, a través de éste, el propio músico se "proyectan" en la melodía, los *attacca, vibrati,* la acentuación, el emplazamiento de los puntos rítmicos de gravedad y muchos otros detalles están tan ligados a la melodía jazzística que ésta puede perder su sentido sin estos elementos. Mientras que una melodía europea subsiste también siempre *in abstracto,* la melodía de jazz existe en una relación concreta no sólo con el instrumento en que es tocada, sino también con el músico que la toca. En sentido literal pierde su sentido, se convierte en "nonsense", en un sinsentido, si se la desliga de quien la ha creado. Ésta es la razón por la que son casi siempre insatisfactorios los intentos de escribir las improvisaciones de jazz. Las últimas sutilezas del fraseo, de los *attacca,* de la formación del sonido, de la acentuación, de la expresión y del concepto no pueden fijarse en la estructura musical, y puesto que lo que verdaderamente importa son estas sutilezas, la notación pierde todo sentido. Las melodías de jazz que se separan de estos matices son con frecuencia primitivas y triviales cuando se observan en el papel pautado.

Los improvisadores de jazz han desarrollado en el curso de la historia de esta forma musical una capacidad inefable de proyectar el carácter jazzístico en las sutilezas. Para acentuar la fluidez de la melodía de jazz se renuncia a las negras y corcheas insistentemente picadas, tan características para el jazz de los años veintes. Este picado se considera anticuado y cursi y, de haberlo, se encuentra ya ùnicamente en música de moda —de manera particular cuando se trata de traer recuerdos sentimentales de "'los buenos viejos tiem-

pos" (aunque en forma repentina hubo en el free jazz algunos músicos que —como principalmente el difunto saxofonista Albert Ayler— se sentían atraídos y divertidos por tales frases anticuadas de marchas, polcas, y de música de circo). Miles Davis, Lee Konitz y Lennie Tristano han acuñado un estilo de improvisación en que casi sin puntillos de picado está una corchea junto a otra. Hay aquí líneas que, de anotarse, se verían tan "europeas" o "sinfónicas" como pudiera uno desear. Pero cuando Miles Davis, Lee Konitz o desde él cualquier otro jazzista importante después de Tristano se pone a tocar tales líneas, se convierten en la quintaesencia de lo jazzístico. El carácter del jazz ya no se encuentra en el picado y la sincopación burdos y exteriores de las notas, sino en lo sutil de la concepción. A esto se refieren todos los jazzistas cuando dicen: "El jazz no es *lo* que haces; está en *cómo* lo haces."

En vista de que todos estos momentos de matización —diferencias apenas perceptibles y no obstante infinitamente importantes en los *attacca,* el fraseo, el *vibrato,* el acento, la relación con el ritmo, los *rubati* o *accelerandi* apenas sensibles, etc.— fueron estructurándose progresivamente, es también cada vez más posible incluir el *beat* —el golpe— del grupo rítmico dentro de la línea melódica. Con creciente frecuencia se da el solo de jazz sin acompañamiento, el cual —sin ningún grupo de ritmo— es tan concentradamente jazz como la improvisación solista con sección de ritmo. Ya en la sección sobre el jazz de los años setentas hablamos de esto, de que Coleman Hawkins fue el primero que grabó una pieza completa sin instrumentos de ritmo en 1947, "Picasso". Esta pieza fue la verdadera precursora de aquellas largas y libremente vibrantes improvisaciones y cadencias sin acompañamiento que

ejecutaban Sonny Rollins o, en Alemania, por ejemplo, Albert Mangelsdorff, y que en los años setentas se convirtieron en verdadera tendencia llena de recóndito romanticismo. Se puede decir: desde aproximadamente mediados de los años cincuentas el máximo anhelo del improvisador de jazz es tocar líneas de jazz largas, fluidas y fluctuantes sin efectos burdos y externos y proporcionar, sin embargo, la intensidad del jazz partiendo de la sutileza de su forma interpretativa. De ahí resulta también la concepción "fluyente", "pulsante" y rítmica como la desarrollaron el baterista Elvin Jones con John Coltrane o Tony Williams con Miles Davis.

De aquí hay sólo un paso hacia las melodías libres de la gente del free jazz que en la melodía han conservado con mayor fuerza que en cualquiera otra parte todos los elementos del fraseo de jazz como se fueron desarrollando después de Lester Young y Charlie Parker, en adición a una intensidad extática que tiene sus raíces allá en África. Con otros músicos de free jazz, el péndulo se inclinó en la dirección opuesta: apartándose del hincapié en el fraseo, para poner el acento en el sonido, por ejemplo, en el sentido de los "sonidos de la selva" de Bubber Miley, de los que hemos hablado en el capítulo sobre sonido.

Especial importancia tiene aquí la habilidad de dejar de tocar simplemente determinadas notas. Cualquiera que fije en el papel una improvisación de jazz conoce este fenómeno: la nota está allí, se escucha con toda claridad y tiene que incluirse en lo que se escribe, pero no se la oye porque el músico la toca, sino por el contrario más bien porque no la toca: la hace apenas perceptible, la insinúa; y ante esto se sienten derrotados muchos músicos europeos. En la primavera de 1958, fue Marshall Brown a Europa para formar una *big*

band de los mejores músicos de jazz europeos con el fin de presentarlos en el Festival de Jazz en Newport. No dejaba de admirar el elevado estándar musical de los músicos europeos, pero sólo rara vez les fue posible a éstos dejarlo satisfecho. "Era, por ejemplo, difícil —dice— encontrar a un músico que pudiese desechar una nota. Antes de escuchar a estos músicos europeos no me había dado cuenta de que estos matices son tan típicamente norteamericanos."

El tema sobre el que se improvisa se ha hecho cada vez menos importante en el curso de la evolución del jazz. La ornamentación de la melodía temática, tan significativa en el jazz antiguo, retrocede más y más. Existe principalmente todavía en las interpretaciones jazzísticas de "baladas" —piezas lentas que proceden casi siempre de la música popular y cuyas estructuras de acordes le parecen atractivas al jazzista. En lo demás, se improvisa con tanta libertad que la melodía del tema carece ya de importancia. Con frecuencia no puede reconocerse ni en los comienzos de las piezas. El músico de jazz no improvisa sobre un tema, sino sobre las armonías de este tema, y así —según expresión de Hodeir—, la variación jazzística es una "variación sobre ningún tema".

El ejemplo 6 muestra con claridad este proceso de separación de la improvisación jazzística respecto del tema. El ejemplo fue tomado de una grabación Vogue del quinteto de Max Roach que lleva por título "Prince Albert". En todo caso, el tema propiamente dicho es la melodía "All the Things You Are" de Jerome Kern. Los primeros compases de esta melodía se encuentran en el pentagrama *a*. Por encima de las armonías —*b*— de este tema, el trompetista Kenny Dorham y el saxo tenor James Moody compusieron una figura de *riff*

—*c*—, un tema nuevo de concepción más jazzística. Esta figura de *riff* se presenta al principio al unísono de los dos cobres. El tema original, "All the Things You Are", ni siquiera se oye, pues, en el disco. Los músicos improvisan sobre el nuevo tema obtenido de las armonías de "All the Things" y al cual, a su vez, se le pueden poner armonías alteradas. Una de estas improvisaciones y las armonías correspondientes están anotadas en los pentagramas *d* y *e* (con una *flatted fifth* en el cuarto compás), respectivamente.

TEMA ORIGINAL DE JEROME KERN

ARMONIAS ORIGINALES

TEMA DE RIFF POR JAMES MOODY Y K DORHEM

IMPROVISACIÓN POR AL HAIG

ARMONIAS DE IMPROVISACIÓN

Ejemplo 6

Desde luego, esta cadena puede ampliarse al gusto. Puede componerse un nuevo *riff* sobre las armonías *e*, y usarse este *riff* como base para otra improvisación que por su parte posea armonías alteradas. La referencia al tema en todo caso se mantiene, y los amigos del jazz, si conocen el campo de su afición, perciben inmediatamente que en algún lugar remoto se encuentra como punto de partida "All the Things You Are".

De modo radical se aplica aquí el principio existente en todas las formas musicales en las que vive la improvisación, como, por ejemplo, también en la música barroca: la melodía no es más que materia. No es un fin en sí mismo como, digamos, en la música romántica. Al ser la melodía un fin en sí mismo se hace sacrosanta. Y como por toda nuestra conciencia musical romantizante estamos acostumbrados a que las melodías sean sagradas, muchas personas no poseen el sentido para reconocer la "materialidad" de la melodía.

Todavía Juan Sebastián Bach tuvo este sentido. El papel principal no lo desempeña la melodía, como lo hace en la música romántica, sino lo que se hace de ella. La *executio* va antes que la *inventio:* la realización antes que la ocurrencia, mientras que la concepción romántica ha embaucado la ocurrencia entronizándola sobre todo lo demás. Y puesto que para Bach la música era materia, pudo tomar melodías de otros maestros de su época —por ejemplo de Vivaldi— y utilizarlas para sus fines, muchas veces sin señalar su procedencia. Según las opiniones vigentes en nuestros días, esto es un robo musical. En cambio, para Bach no tenía nada de malo y, en el mismo sentido, tampoco lo tiene para los músicos de jazz. La melodía es una materia y, por lo tanto, puede hacerse con ella lo que se quiera, con la única condición de que lo que se cree con la materia tenga un sentido musical.

El arte de inventar nuevas líneas melódicas sobre armonías dadas se ha ido diferenciando crecientemente en el curso del desarrollo del jazz. Al escuchar viejos discos de jazz puede observarse a menudo que la improvisación no consiste en el fondo más que en una disgregación de las armonías: los sonidos que en los acordes fundamentales se hallan superpuestos se tocan

horizontalmente en las melodías. Los movimientos melódicos adquieren el carácter de acordes perfectos y de séptima cadenciados. En el jazz moderno, el tejido de las melodías es más denso; ya no interesa interpretar el acorde, sino entrentarle como contraste una línea melódica independiente; sobreviene una tensión entre las líneas verticales y las horizontales, y también de esta manera se fomenta la antigua tendencia del jazz a encontrar posibilidades de tensión.

La melodía de jazz adquiere su estructura por la forma de doce compases del blues o por la forma AABA de 32 compases del *song,* y en las fases más recientes del jazz la obtiene asimismo mediante diversas formas irregulares. Los jazzistas tienden ahora a dejar de lado las divisiones formales; y también esto muestra cómo la música depende del tiempo. Este dejar de lado podría interpretarse mal si se supusiera que con ello se disuelve la forma. Ésta, pıoporcionada por la estructura de acordes, sigue persistiendo. De aquí que se perciba siempre como algo especial y notable cuando se saltan las divisiones de las formas. Casi podría decirse que estas divisiones se acentúan no acentuándolas. Se presenta aquí, por lo tanto, una nueva posibilidad de crear tensiones: tensiones entre la forma dada y conservada y la línea que alza el vuelo por encima de ella.

Con la tendencia de pasar tocando por encima de cortes en la forma y de colocar las cesuras allí donde no se las espera, se relaciona que en el jazz moderno existe predilección por las líneas melódicas extensas, líneas que son más largas que en el jazz antiguo.

Kenny Clarke y Mary Lou Williams cuentan que los pioneros del bop se saltaban a propósito las divisiones de la forma para que los que quisieran robarles sus ideas ya no pudieran orientarse. Ya no se sabía dónde

comenzaba un solo o dónde acababa. "Creamos algo que nadie nos puede robar porque nadie lo puede tocar", dijo Thelonious Monk. En este mismo sentido han reaccionado los músicos que se encuentran fuera del círculo de los iniciados. El baterista Dave Tough cuenta cómo llegó por primera vez al establecimiento de la Calle 52, en que entonces tocaba Dizzy Gillespie con su quinteto: "Cuando entramos, ¡Dios mío!, estos tipos sacaron las cornetas y tocaron puras locuras. De repente uno dejó de tocar por ninguna razón visible y otro comenzó a darle. Nunca podíamos decir cuándo iba a comenzar o a terminar un solo. Y a pesar de esto acababan todos juntos y se iban inmediatamente. Estábamos horrorizados." Pero, como señala Marshall Stearns, un año después el propio Dave Tough tocaba en la orquesta de Woody Herman las mismas cosas que antes lo habían horrorizado.

Independientemente de la división en frases de ocho compases, en coros de blues o grupos de *song* de 32 compases, existe la división natural en tensión y distensión o relajación. En el free jazz se ha llegado hasta poner esa "forma natural" en el lugar de la estructura previamente dada. El grupo de free jazz que improvisa en forma colectiva se crea "respirando" su propia forma, por seguir a momentos de intensidad orgiástica otros de calma y equilibrada tranquilidad que a su vez son elevados a un nuevo clímax. Esto constituye una conquista del free jazz que demostró ser, también para el jazz de los años setentas, importante y de valor permanente. Allí mismo donde músicos más recientes y más jóvenes han regresado a la antigua tonalidad funcional les gusta crear sus propias formas "respiradas", que son independientes de las estructuras de 12, 16 o 32 compases.

Es revelador que en este juego alternante de tensión y relajación se iniciaran formas "respiradas" desde el jazz de Kansas City de los años treintas —en el estilo llamado de "riff": el *riff* crea tensión y la siguiente línea melódica improvisada produce la distensión o relajación—. Las frases marcantes y rítmicamente bien acentuadas que se llaman *riff*, que muchas veces sólo tienen la extensión de dos o cuatro compases y que pueden repetirse cuantas veces sea necesario para llenar la unidad de song de 32 compases, se prestan en forma incomparable para crear tensión.

El guitarrista Charlie Christian, uno de los músicos que tomó parte en el surgimiento del jazz moderno, construyó sus solos de tal forma que enfrentaba constantemente nuevos elementos de *riff* a nuevas líneas melódicas. Sus solos son sucesiones de *riffs* y líneas melódicas de libre vuelo; los *riffs* crean las tensiones y las líneas melódicas las resuelven. El estilo de improvisación de Charlie Christian fue adoptado por muchos músicos y ejerció, consciente o inconscientemente, una gran influencia.

La distensión, o sea el elemento resolutivo, es más amplia y más profunda de la que conocemos en la música europea. Desde luego, el momento de tensión y distensión pertenece a todo arte musical orgánico. Pero en el jazz se proyecta sobre el viejo principio del "call and response" de la música africana. Los *riffs* en las improvisaciones de Charlie Christian constituyen el "llamado" y las líneas libres que le suceden son la "respuesta". El primer cantor ya no conversa como en la música africana o en el spiritual, con el coro que le responde, formado por el auditorio, sino que el solista improvisador conversa consigo mismo; y la soledad de los jazzistas creadores no podría mostrarse con ma-

yor claridad que aquí. Todo lo que se produce en el ir y venir entre el llamado y la respuesta en una comunidad que canta spirituals, o todavía antes durante un culto del África occidental, lo abarca concentradamente la improvisación de un solista.

Es obvio que no debe especularse demasiado con esta idea. El principio del llamado y la respuesta no solamente se proyecta sobre una sola persona. El "call" del *riff* forma muchas veces la base, puesta por el resto de los músicos bajo la línea melódica, sobre la cual el solista ejecuta su improvisación, la "response", y de esta manera es posible crear una intensidad irresistible. La intensidad está en la concentración. El llamado y la respuesta, "call and response", ya no se suceden; se producen simultáneamente.

En lo que precede, repetidas veces hemos empleado la palabra "relajación". Estar "relajado" se ha vuelto un término del lenguaje de los músicos así como de los críticos de jazz, y, como lo ha mostrado Norman Mailer, se ha vuelto un ideal del estilo de vida de los músicos de jazz y, en general, de la gente que desea estar "in". Desde esta posición aventajada, ha ejercido profunda influencia sobre todo en el estilo de vida norteamericano. Nunca he oído afirmaciones sobre música de conciertos europea en que la "relajación" se empleara como término crítico.

Ritmo y swing

Toda orquesta de jazz, pequeña o grande, está compuesta de un grupo melódico y un grupo rítmico: la *melody section* y la *rhythm section*. Al primero pertenecen instrumentos como la trompeta, el trombón,

el clarinete y la familia de los saxofones; al segundo, la batería, el contrabajo, la guitarra, el piano, aunque estos últimos únicamente mientras no pasen a primer plano con propias improvisaciones solistas.

Entre el grupo de la melodía y el del ritmo predomina una tensión. Por otra parte, el grupo del ritmo soporta al grupo de la melodía. Es como el lecho de un río en el que fluye la corriente de las líneas musicales. Además, no solamente prevalece una tensión entre los grupos rítmico y melódico; puede existir también entre los instrumentos de melodía y los de ritmo individualmente considerados. De hecho, esto puede llegar tan lejos que se mezclen las verdaderas funciones de las dos secciones: no es insólito en el jazz moderno que los "instrumentos de melodía" adopten funciones rítmicas, mientras que los "instrumentos de ritmos" desempeñen la parte melódica.

De esta manera se produce una multiplicidad rítmica que corresponde enteramente a la multiplicidad melódica que podemos encontrar, por ejemplo, en la música de Juan Sebastián Bach. Decir que el ritmo de jazz no es más que un tamborileo primitivo —opinión que mucha gente sostiene todavía— únicamente revela que quien así piensa no posee sentido alguno para la realidad de que el ritmo tiene tantas posibilidades inagotables como la melodía o la armonía. La ausencia de este sentido ciertamente hace juego con la tradición musical de Occidente. En una ocasión, Hans H. Stuckenschmidt —uno de los principales críticos musicales europeos, o sea un hombre no dedicado al jazz, sino a la música de concierto— habló de la "atrofia rítmica en el arte musical de las razas de piel blanca". Curiosa ironía que el reproche de primitivismo tantas veces

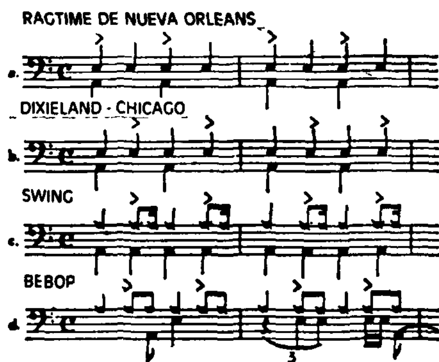
hecho contra el jazz y muchas cosas parecidas se dirija en este punto contra los que lo expresaron: contra nuestro mundo europeo occidental, en el que existe esta extraña ruptura entre una madurez admirable de los elementos melódicos, armónicos y formales y, por otra parte, lo que Stuckenschmidt llama atrofia de lo rítmico.

Esto no quiere decir, naturalmente, que en la tradición musical europea no haya ritmo. Nos encontramos por el contrario con estructuras rítmicas magníficas —en Mozart y Brahms, por ejemplo—, pero hasta ellas pierden su fascinación si se las compara con los grandiosos ritmos de, digamos, la música de Bali, en la que la ciencia del ritmo posee una tradición tan larga y venerable como la que tienen entre nosotros los misterios de la forma. No hace falta, así, pensar por fuerza en el jazz para reconocer la inferioridad del elemento rítmico en la música europea. Es sencillamente una inferioridad del sentido rítmico. Lo que ya en el Cercano Oriente puede hacer cualquier rapaz —golpear con sus brazos o piernas sobre cajones y ollas unas estructuras rítmicas en las que se enciman con gran complejidad ocho o nueve ritmos distintos—, no lo logra en nuestra tradición europea ni siquiera el percusionista de una orquesta sinfónica, que ha estudiado estas cosas durante años. Frecuentemente hay que combinar para fines de esta naturaleza a ocho nueve timbalistas.

La pluralidad de los ritmos en el jazz toma como punto de orientación el *beat,* o sea un ritmo fundamental único uniformemente marcado durante toda la pieza: es el pulso de una obra de jazz, o en palabras del baterista Jo Jones: "la respiración uniforme". Este ritmo fundamental constituye el factor de orden: según él se ordena el fenómeno musical. Lo proporciona el baterista, aunque en el jazz moderno está también con fre-

cuencia a cargo de los cuatro cuartos uniformes del bajista. Esta función ordenadora responde a una necesidad europea. No hace falta subrayar que el *swing* se relaciona con el sentido africano del ritmo, aunque, sin embargo —como ha señalado Marshall Stearns— en el África no hay *swing*. Éste se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se "aplicó" al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión.

En los estilos o grupos de estilos de jazz predominan ciertos ritmos fundamentales, que ofrecemos simplificados en el ejemplo 7. El ejemplo representa las *parts* de la batería en la forma usual: las notas con plicas hacia abajo son tocadas por el *bass drum* (bombo), y las que tienen sus plicas hacia arriba por el *snare drum* (tambor pequeño o caja); las notas cruzadas se tocan en el platillo. En los estilos de Nueva Orleáns, Dixieland, Chicago y Swing, el portador del ritmo fundamental es el bombo, mientras que en el bebop y en



Ejemplo 7

el cool jazz lo es el platillo. Los acentos rítmicos están marcados con el signo >.

En el estilo de Nueva Orleáns y en el ragtime (7*a*), los puntos de gravedad rítmicos están todavía en las partes del compás llamadas "fuertes": en el uno y en el tres, igual que en la música de marcha. De aquí se desarrolla el jazz hacia una complicación e intensidad rítmica cada vez mayores. Los estilos de Dixieland y de Chicago y el jazz de Nueva Orleáns tocado en los años veintes en Chicago (7*b*) desplazan los acentos al dos y al cuatro, de tal manera que el uno y el tres siguen siendo las partes "fuertes" del compás, pero se acentúan, sin embargo, los tiempos dos y cuatro. Con esto se crea por vez primera el ambiente rítmico peculiarmente "flotante" del cual deriva su nombre el swing.

Tanto el ritmo de Nueva Orleáns como el de Dixieland son ritmos *two beat,* de dos golpes, en cuanto que el bombo, encargado del ritmo fundamental, recibe dos golpes por compás. Pero también aquí hubo excepciones. Louis Armstrong —¡el hombre del swing!— le exigía por ejemplo a Baby Dodds que tocara uniformemente cuatro golpes. El estilo swing introduce después por principio los cuatro golpes en la unidad de compás (7*c*), pero tiende a acentuar el dos y el cuatro. Hasta este momento, los ritmos de jazz se tocan *staccato* con el picado correspondiente: véase el ritmo del platillo en el ejemplo de swing. El bebop aporta una nueva concentración al sustituir el *staccato* por un *legato.* Como dice el baterista francés Gérard Pochonet, el ritmo se convierte en un "son continuo": un sonido ininterrumpido. El platillo se hace sonar continuamente, de aquí el "son continuo". En sus otros instrumentos —sobre todo en el bombo—, el baterista toca múltiples acentos rítmicos que hacen resaltar el ritmo fun-

damental aún más al no tocarlo, sino solamente "rodearlo". El ritmo de cool jazz aparece frente a esto muchas veces como un retroceso, pues en él se combinan elementos del ritmo de swing con elementos del ritmo de bop.

En la parte baja del ejemplo (7*e*), hay una muestra rítmica de música de fusión (¡una de muchas posibles!). Aquí, vuelve el ritmo de dos tiempos... disfrazado. El tamborcillo (hilera central) lo insinúa. El redoblante acentúa el ritmo básico, envolviéndolo.

Así, para el free jazz no hay ninguna fórmula básica que pueda anotarse. El beat es reemplazado por lo que muchos músicos de este estilo llaman "pulso", una pulsación tan rápida y nerviosa del acontecer percusivo que ya no resulta posible descubrir golpes aislados y con valor propio. El desplazamiento fisiológico del *beat,* basado en la palpitación cardiaca, al tamborileo más rápido, nervioso y espasmódico del golpe de estilo "pulso" ha sido señalado repetidas veces por músicos y oyentes (aunque, desde luego, la pulsación también está basada en el latir del corazón; pero aquí lo que cuenta son los distintos niveles de conciencia). Una y otra vez escuchamos que la melodía se desarrolla en un *tempo* moderado —con un ritmo básico que, aunque no marcado ya por ningún instrumento, es percibido claramente como de ritmo moderado—, mientras que el baterista opone a ello un sonido apurado, persecutivo y multiestratificado de todo su instrumental, lo cual significa ciertamente una nueva posibilidad de crear tensión de efectos estimulantes: varios *tempi,* por completo diferentes entre sí, coexisten unos al lado de otros y encima de otros. Los bateristas del free jazz, en cambio, utilizan muchas fórmulas rítmicas que había aportado el jazz hasta ahora, así como gran número de

ritmos exóticos, nuevos, que encuentran en las músicas africana, árabe, índica y otras, y ocasionalmente también en la música de concierto europea. Muchos músicos para quienes la libertad del free jazz no consiste únicamente en la liberación de la armonía convencional, sino que posee por otra parte implicaciones "free" raciales, sociales y políticas, prefieren utilizar con orgullo lo africano por el origen de la tradición de su propia raza.

Frecuentemente se externa la opinión de que en el free jazz desapareció el *swing* como elemento básico sin el cual el jazz no es concebible. Pero lo que desapareció es únicamente cierta simetría métrica, y nuestro sentimiento musical hasta el momento aceptaba la explicación de que el *swing* se originaba en la fricción entre esta simetría de un ritmo fundamental convencional y la asimetría de ritmos laterales en múltiples sobreposiciones y que "niegan" el ritmo principal. En realidad, sólo se repitió en forma más concentrada y radical lo que ya se perfilaba en la génesis de los ritmos de bebop: el *swing* fue colocado más "hacia dentro". Algunos músicos contemporáneos han aprendido a producir *swing* mediante el fraseo (y a incluirlo así en el fluir de la línea melódica) hasta tal grado que el tipo de swing que depende de la simple simetría de un *beat* continuo y básico —o sencillamente de un continuo *beat* del contrabajo— les parece demasiado obvio y aun "primitivo" y anticuado. (Pero desde los setentas, también está la pura alegría de acentuar —¡y de sobreacentuar!— el swing convencional y nuevamente los ritmos del Swing.)

Al surgir el bebop, la mayoría de los críticos y aficionados también respondieron: esta música no se "mece" ya. Pero sólo unos cuantos años después, cuan-

do se habían acostumbrado a los nuevos ritmos, estos mismos críticos y aficionados dijeron: se mece más que nunca. Y hasta las bandas de Dixieland emplearon bateristas de bebop en sus secciones de ritmos.

El jazz de los años setentas y ochentas se encuentra así, también en el aspecto rítmico y frente al jazz de los años sesentas, en situación similar a la que antaño el cool jazz guardaba frente al bebop: los elementos de las formas precedentes del jazz —bajo el punto de vista de la libertad recién ganada— vuelven a emplearse con especial fruición. A ello se agregan los elementos de rock, de los cuales se hizo mención en el capítulo sobre los años setentas.

En estos tiempos de la computadora, hemos llegado a llamar "binarios" a los ritmos del jazz rock o de fusión, diferenciándolos así de los ritmos "ternarios" de las tradicionales formas del jazz. El jazz rock se basa en octavas fijas, hecho que explica la íntima relación del rock, el jazz rock y los ritmos de fusión con la música latina. Bateristas como Billy Cobham y Pierre Courbois han indicado esto en una etapa temprana de su desarrollo. Por contraste, los ritmos del jazz tradicional se basan en una estructura triple, es decir, en un sentimiento de ritmo "ternario".

Y sin embargo, lo que se hace rítmicamente en muchos grupos contemporáneos de jazz aún sigue modelos de bebop, tal como cristalizaron en los primeros años del jazz moderno. Se les puede encontrar por doquier en el jazz de hoy, aun en aquellas formas del jazz contemporáneo que han perdido casi por completo el contacto con el bop en cuanto a su sonido, melodía y armonía.

Para poder abarcar la complejidad llena de tensión de estas estructuras de bebop, conviene escuchar a

Miles Davis: "Tocábamos por ejemplo el blues cuando de repente Bird [Charlie Parker] comenzaba con el compás once a improvisar, y como la sección rítmica se quedaba donde estaba y Bird seguía tocando por su camino, sonaba como si el ritmo se acentuara en el uno y en el tres en lugar del dos y el cuatro. Siempre que ocurría esto le gritaba Max Roach, el baterista, a Duke Jordan, el pianista, que no siguiera a Bird, sino que se quedara en lo que tocaban. Con esto se produjo finalmente lo que Bird deseaba y nos juntábamos otra vez todos." Miles Davis llama a esto, según cuenta Marshall Stearns, "poner de cabeza el grupo rítmico", y añade que lo confundía tanto que al principio "echaba a correr todas las noches".

Al estudiar algunas grabaciones de música africana, Stearns comprobó que el estilo de jazz que más se acerca a los ritmos originales del África es el jazz moderno. La medida sencilla, de marcha, de la música de Nueva Orleáns o los "acentos invertidos" del Dixieland, que en el fondo sigue todavía como modelo a la marcha —con la única diferencia de que los acentos caen en las partes débiles de los compases y no en las fuertes— se sustituyen por sistemas rítmicos en los que parecen revivir de pronto ancestrales costumbres africanas de marcar el ritmo.

Todo esto sucedió sin que los músicos urbanizados del jazz moderno tuviesen en un comienzo relación alguna con estos ritmos del África occidental. Podría decirse que pasaron inconscientemente por segunda vez a través de la evolución que sus antepasados habían vivido siglos atrás, o a la inversa: que hoy se libraron de algo que todavía 30 años antes era para ellos una carga, de tal manera que con esta creciente libertad redescubren su auténtica herencia rítmica.

En favor de esta concepción habla también el hecho de que en el free jazz —como en los bateristas Sunny Murray o Rashied Ali— hubo una vez más una "africanización" de los ritmos de jazz. Ya durante los años cincuentas Art Blakey hizo un viaje al África occidental y conoció allí viejos ritmos africanos. Y aún antes, hacia fines de los años cuarentas, Dizzy Gillespie trajo a su orquesta al baterista de bongó y conga Chano Pozo, que en Cuba había sido miembro de una secta africana. Y la fascinación que ejercieron en los músicos de bop los ritmos de la música cubana se explica por el hecho de que en Cuba se ha mantenido mucho más viva que en Norteamérica la tradición africana.

Entretanto, lo que antes era la excepción, se ha hecho la regla en gran cantidad de grabaciones más recientes de jazz: más y más se incluyen percusionistas de ritmos africanizantes —latinoamericanos, sobre todo cubanos y brasileños, y africanos— en las secciones de ritmo de los grupos de jazz, y ya no existe lo que tantas veces fue objeto de reparos en estas combinaciones de ritmos de jazz y africanos: la fractura rítmica.

Pero todas estas explicaciones no son suficientes. Se pueden anotar y repetir incluso los ritmos más complicados de Art Blakey o Max Roach o actualmente Tony Williams, Billy Cobham y Jack DeJohnette y se percibirá que lo anotado y repetido no es más que un miserable esquema de lo que se escucha en la realidad. Pues lo que suena tiene *swing,* y el *swing* no puede anotarse. Tampoco es posible captarlo en palabras. "Es algo muy simple —dice Jo Jones—, pero contiene cosas que no se pueden describir, cosas que jamás se han descrito... el mejor modo de decir lo que es el *swing* es que lo toques cuando lo sientas, porque si no, no lo tocas. Es tan sencillo como la di-

ferencia entre un buen apretón de manos y otro insulso."

Jo Jones piensa que la diferencia entre el jazz y la música europea está en el *swing*. En la música europea, "la relación con la música es científica", el músico toca la música que le colocan en el atril. Si se tiene la musicalidad necesaria y se ha estudiado música se pueden tocar las partichelas. En cambio, para poder tocar jazz no basta con tener la musicalidad requerida ni haber estudiado todo el tiempo que hiciera falta. Éste es el problema de todas las clases de jazz de los conservatorios y las facultades de música en las que se intenta formar músicos de jazz. Indudablemente se puede aprender mucho en ellas. Casi todos los representantes de alguna importancia del jazz moderno han estudiado música, y para ser un buen músico, cualquiera que sea el campo, se tiene que conocer y comprender la música. Pero lo decisivo no puede aprenderse: el *swing*. Ni siquiera puede decirse lo que es.

Por este motivo se impone cada vez más la opinión de que el "jazz sinfónico", en caso de ser posible, debe provenir más del jazz que de la música europea. Pues sólo puede darse donde los elementos de ambos campos musicales se unan y se conserven. En cambio, los músicos sinfónicos que quieren escribir en forma jazzística no han logrado hasta ahora captar lo jazzístico, precisamente porque éste no puede aprenderse y porque los músicos no lo poseen en el aspecto emocional, puesto que no provienen del jazz, sino de la música europea.

Pero volvamos al *swing*. Se acuñó cada vez con mayor concentración en el curso de la evolución del jazz. Dice André Hodeir:

> El fenómeno del *swing* no debería considerarse como el resultado inmediato e instantáneo del encuentro del

genio rítmico del África con el compás de 2/2. Lo que sabemos del jazz primitivo excluye la hipótesis de que el *swing* surgió como una chispa por el frotamiento de dos piedras. Los discos anteriores a Armstrong demuestran por el contrario que el *swing* existía al principio sólo de manera latente y que apareció cada vez más a la superficie apenas después de un periodo bastante largo.

Forman parte del *swing* los aspectos de tensión y distensión ya mencionados en el capítulo sobre la melodía en el jazz. Jo Jones dice al respecto: "Otro asunto relacionado con el ritmo es que, cuando un artista toca su instrumento debe respirar de modo normal y debe saber que tiene un público que respira con él..." La seguridad y forzosidad en la respiración condicionan la singularidad del *swing*. Nunca se presentan dos posibilidades. "La única forma en que puedo describir el *swing* —dice el pianista de ragtime Wally Rose— está en el tipo de movimiento rítmico desde el cual colocas una nota en tal lugar en el justo momento en que tienes que tocarla. El único modo en que puede mantenerse unida una *band* está en que se encuentre en el golpe, en aquella fracción de segundo en que todos piensan: es el momento del golpe. La mínima desviación causa inhibición y tirantez..."

Por el *swing* adquiere el jazz su peculiar forma de precisión, que no puede compararse con ninguna precisión de la música europea. Esto lo han reconocido los mismos directores y compositores de música sinfónica. La diferencia entre la precisión que existe, por ejemplo, en la orquesta de Count Basie y la de las mejores orquestas europeas, tanto de jazz como de música de concierto, está en que la precisión de Basie procede del *swing* y la otra de la disciplina académica.

Los músicos de Basie sienten que deben tocar tal o cual nota, y como todos ellos lo sienten en el mismo instante gracias al *swing*, resulta que todo es preciso, de un modo natural y suelto. La precisión adquirida por tradición académica, en cambio, no es natural ni suelta.

También forman parte del *swing* la pluralidad de ritmos y la tensión entre ellos; es decir, el desplazamiento de los acentos rítmicos junto con todo aquello sobre lo que hemos hablado. Este desplazamiento se llama en la música europea "síncopa". Pero si se emplea esta palabra en el jazz, lo único que revela es una radical falta de comprensión de lo jazzístico. Las síncopas sólo pueden producirse donde el desplazamiento sincopado de una nota representa una irregularidad. En el jazz este desplazamiento es regular, a tal punto que la ausencia de síncopas puede producir el efecto de síncopa (si esta palabra tuviera algún sentido en el jazz).

Ya debe haber quedado claro lo siguiente: el *swing* no es una cuestión del baterista que deba darles *swing* a los solistas. Un músico de jazz que no tenga *swing* por sí solo y sin ningún grupo rítmico no es un músico de jazz. De aquí el razonamiento de muchos músicos modernos, de que sin batería se puede producir tan bien el *swing* como con ella. "El *drive* que crea la pulsación debe encontrarse en ti mismo. No entiendo la necesidad de que algún otro te apremie", dice Jimmy Giuffre en el texto que acompaña un disco en el que toca con un instrumental de trío —clarinete o saxofón, trombón, guitarra— sin grupo rítmico pero con un *swing* notable. A lo que comenta Nat Hentoff: "La capacidad de tener *swing* debe encontrarse en primer lugar en cada músico por separado. Si depende de un grupo rítmico... estará en la situación del pretendiente recha-

zado que no puede comprender que uno mismo debe ser capaz de dar amor si se lo quiere recibir."

Se hace cada vez más claro que las circunscripciones del fenómeno del *swing* dadas por músicos o por críticos afines a ellos son más satisfactorias que las exposiciones "precisas" de científicos que no poseen el sentido del *swing*. Resulta especialmente insatisfactoria la explicación del *swing* por medio de la acentuación *"off beat"*, de tal manera que éste parece ocupar el lugar del *swing*. Los *off beats*, o sea la acentuación "fuera del golpe" de las partes débiles de los compases, generalmente no acentuadas en la música europea, no crean por fuerza *swing;* toda la música popular moderna rebosa de *off beats* aun donde carece de *swing*.

El musicólogo suizo Jan Slawe ha expresado algunas de las ideas más exactas sobre el *swing*. En su *Ensayo de una definición de la música de jazz* puede leerse en conexión con los conceptos "ritmo y medida" la frase siguiente: "El concepto fundamental de la teoría del jazz es 'formación de conflictos'; estas formaciones de conflictos son en su origen de naturaleza rítmica y consisten en la oposición entre las diversas divisiones del tiempo colmado de música ejecutadas simultáneamente." Y en otro pasaje: "La naturaleza general del *swing* es la referencia al ritmo de todo el acontecer musical... el *swing* postula en especial la regularidad de la estructura temporal para poder negarla al mismo tiempo. La esencia peculiar del *swing* consiste en la formación rítmica de conflictos entre el ritmo fundamental y el melódico; constituye el principio técnico-musical del jazz."

Claro, tampoco estas frases nos satisfacen. Se ha escrito hasta ahora tanto sobre el *swing* que se inclina uno a aceptar como definitivo el hecho de que el

swing no puede expresarse en palabras. Quizá tenga esto algo que ver con la circunstancia de que en el *swing* oscila un sentido del tiempo que no tiene paralelo en la música europea. La etnología ha mostrado que el sentido del tiempo africano, y en general el sentido temporal de los pueblos "primitivos", es más unitario y elemental que el sentido diferenciado del hombre occidental. El *swing* surgió en el cruce de ambos sentidos del tiempo. Con toda la pluralidad rítmica que hay en la música africana y que con frecuencia alcanza mucho más allá de la pluralidad rítmica del jazz, no existe en ella *swing*, como tampoco en la música europea. Puede aceptarse que su naturaleza se encuentra en la superposición de dos planos temporales distintos.

La musicología sabe desde hace tiempo que la música puede producirse en dos dimensiones diferentes del tiempo. Stravinski les da los nombres de tiempo "psicológico" y tiempo "ontológico". Rudolf Kassner habla de un tiempo "vivido" y un tiempo "medido". Las dos especies de tiempo no pueden cubrirse en las fases de nuestra existencia que tienen verdadera importancia, particularmente en el arte: un segundo se convierte, en un momento de dolor, en toda una eternidad; y una hora se transforma, en el sentimiento de felicidad, en un instante que pasa volando. Esto es significativo para la música. La música es el arte en el tiempo, como por ejemplo la plástica es el arte en el espacio o la pintura un arte en la superficie. Pero si la música es arte en el tiempo, debemos preguntarnos en qué tiempo, si en el psicológico o en el ontológico, el relativo o el absoluto, el vivido o el medido.

Esta pregunta puede contestarse en cada caso en vista de un estilo musical determinado. En efecto, se ha dicho que la relación entre tiempo vivido y tiempo

medido es fundamental para la formación estilística en la música. Así, la música romántica, y sobre todo la de las postrimerías del romanticismo, es un arte de un tiempo psicológico, casi exclusivamente vivido. La experiencia subjetiva, particular, de tiempo se halla en primer plano. Por otra parte, la música de un Juan Sebastián Bach es un arte en un tiempo ontológico, objetivo, casi exclusivamente medido, por así decir referido en cada nota al devenir cósmico, que no se preocupa de si un minuto se convierte para nosotros en una eternidad o la eternidad en un minuto.

La cuestión es ésta: ¿A qué tiempo se refiere el *swing*? Y aquí se nos aclara por qué el hombre occidental tiene que "saltar encima de la sombra de su sentido temporal" si quiere saber algo preciso sobre el *swing*. Pues no cabe duda: el *swing* se refiere a los dos planos temporales a la vez, al tiempo medido, objetivo, por el ritmo fundamental marcado con continuidad métrica, y al tiempo vivido, psicológico, por los ritmos melódicos individuales, incontrolables, que se desarrollan sobre el ritmo fundamental, que lo niegan y lo vuelven a implantar para negarlo otra vez. El *swing* se da desde el sentimiento de una incapacidad, tanto desesperada como desbordante de alegría, de reducir a un denominador común el tiempo vivido y el medido. O con mayor exactitud: es cierto que el tiempo vivido y el medido se han reducido a un denominador común, pero el que escucha siente un doble denominador; es decir, siente el *swing*.

IV. LOS INSTRUMENTOS DEL JAZZ

La trompeta

La trompeta ha sido llamada el "rey de los instrumentos del jazz", no sólo por la gran cantidad de brillantes trompetistas, sino también porque en casi todos los conjuntos es casi automáticamente la trompeta la que hace de líder, tanto en los grupos de Nueva Orleáns como en la colectividad de las secciones de una *big band*, en la que suele sobresalir el brillo del grupo de trompetas.

A la categoría de la trompeta —sobre todo en las formas más antiguas del jazz— pertenece la corneta. En los comienzos del jazz, cuando alguien habla de la trompeta casi siempre se refiere a la corneta. Son pocos los cornetistas de tiempos posteriores, ante todo quizá porque la trompeta ofrece mejores posibilidades técnicas. En todo caso, Rex Stewart es considerado como uno de los trompetistas técnicamente más virtuosos de la historia del jazz hasta principios del bop; pero Rex tocaba la corneta. Asimismo, otros trompetistas sobresalientes, principalmente en la música de Dixieland, han seguido tocando la corneta, como por ejemplo Wild Bill Davison y Muggsy Spanier. En el campo del jazz moderno tocan la corneta, entre otros, Nat Adderley y ocasionalmente Clark Terry; en free jazz, Butch Morris.

Por otra parte, se ha popularizado la trompeta de pistones en las formas modernas del jazz, por su tono

redondo y fluido. Existen trompetistas de jazz que saben sacarles a estos instrumentos un sonido de ductibilidad parecida a la del saxofón y que, a pesar de ello, conservan la brillantez del sonido del latón. Entre los mejores ejecutantes de la trompeta de pistones del jazz moderno se encuentran Art Farmer, Thad Jones, Jimmy Owens, el holandés Ack van Rooyen, y, también aquí, Clark Terry.

La primera generación de cornetistas de jazz es la de Buddy Bolden y sus contemporáneos: la generación que a principios del siglo y poco después tocaba jazz o, mejor dicho, música parecida al jazz, como es el ragtime y las marchas con entonación *hot*. Pertenecen a esta generación Freddie Keppard, Emmanuel Pérez, Bunk Johnson, Papa Celestin y Natty Dominique, así como, final y principalmente, King Oliver. Sus discos ofrecen el más copioso material de estudio. Tienen el sonido áspero, duro y terroso que todavía carece de la nota triunfal que Louis Armstrong ha proporcionado a la trompeta del jazz.

Tommy Ladnier une este sonido a su vigoroso y expresivo sentimiento del blues, y acentúa ante todo los registros graves de su instrumento. Al principio, Ladnier toca enteramente bajo la influencia de King Oliver. En los veintes viajó hasta Moscú como "Tommy, el cornetista que habla". Después tocó, junto con Sidney Bechet y Mezz Mezzrow, durante las famosas grabaciones de Nueva Orleáns organizadas por el crítico de jazz francés Hugues Panassié en Nueva York en 1938. El solo que tocó en uno de estos discos (en "Really the Blues"), goza de gran prestigio entre los aficionados al jazz tradicional.

Ladnier, nacido en 1900, pertenece ya a la generación de Louis Armstrong, pero se tiende a situarlo antes de

ésta. Sobre Armstrong hemos hablado en un capítulo especial. Apenas en 1928 comenzó a tocar la trompeta en lugar de la corneta; todavía hoy su estilo constituye la piedra de toque para todo jazzista que toque la trompeta.

Entre los músicos que se caracterizan por tocar a la Armstrong se encuentran Hot Lips Page, Teddy Buckner y Jonah Jones. Page, que murió en 1954 y que había tocado desde fines de los veintes hasta mediados de los treintas en el círculo de los músicos de Kansas City, logró muchas veces interpretaciones tan a la Armstrong que se llegó a confundirlo con Satchmo. También como cantante causaba asombro por su parecido con Armstrong, Jonah Jones, que pertenecía a los trompetistas de *big band* más acreditados de la era del Swing. Como cuando tocaba en la orquesta de Cab Calloway, resurgió en los últimos años con su estilo sólido y humorísitco, con el que se atrajo muchos amigos a quienes los modernos sonidos de trompeta les parecían demasiado complicados, pero a los que por otra parte se les hacía demasiado anquilosada la trompeta Dixieland.

A la primera generación de trompetistas blancos pertenece Nick La Rocca, originario de Nueva Orleáns y fundador de la Original Dixieland Jazz Band. Su corneta tiene todavía el sonido del músico de circo de aquella época; y vale la pena recordar aquí que La Rocca pretendía ser con su Band la primera orquesta de jazz, afirmando que los negros llegaron después que él.

Más musical y diferenciado en el ámbito de la vieja música de Dixieland se encuentra el estilo trompetístico de Sharkey Bonano, de ascendencia italiana. Él y Muggsy Spanier están entre los trompetistas blancos

que los aficionados al jazz tradicional suelen clasificar con mayor frecuencia en el jazz negro de Nueva Orleáns que en el blanco de Dixieland. Muggsy Spanier, fallecido en 1967, realizó en 1924 con sus Bucktown Five algunas de las primeras grabaciones del estilo de Chicago y tuvo en 1939 por unos cuantos meses una *band* propia, la Muggsy Spanier's Ragtime Band, cuya original música de Dixieland dejó una profunda impresión. En 1940 grabó varios dúos con el saxo soprano Sidney Bechet, acompañado únicamente de guitarra y contrabajo; estas piezas son una especie de "música de cámara" del jazz tradicional.

En la dirección que parte de Nick La Rocca, pero con estilo más cultivado y musical, tocaban Red Nichols y Phil Napoleon, dos músicos que representan el "estilo de Nueva York". Este término se aplica en general a la música de los jazzistas blancos en el Nueva York de los años veintes que no tenían el privilegio de estar en continuo y sugestivo contacto con las grandes estrellas de Nueva Orleáns como sus colegas en Chicago, pero que en los aspectos académico y técnico con frecuencia les llevaban ventaja. En este contexto resulta interesante comparar a Red Nichols con Bix Beiderbecke: Nichols tocaba quizá aun con mayor pureza y perfección que Bix, pero no tenía ni de lejos la sensibilidad y la riqueza en ideas de éste. Tanto los Original Memphis Five de Phil Napoleon en los veintes como ante todo Red Nichols and his Five Pennies gozaban con su jazz "purificado" de gran popularidad incluso entre el público comercial. Bix Beiderbecke aportó la elegancia al sonido de la trompeta en jazz. Tiene más discípulos que cualquiera de los otros trompetistas blancos. Entre ellos están Bunny Berigan, prematuramente desaparecido, Jimmy McPartland y Bobby

Hackett. La línea de Bix Beiderbecke puede seguirse hasta el cool jazz. Muchos solos de Miles Davis y más aún los de Chet Baker suenan como si se los hubiera "transformado" del estilo de Chicago de Beiderbecke al jazz moderno, aunque, desde luego, no hay ningún nexo entre Bix y Miles.

El músico de mayor éxito entre los sucesores de Beiderbecke fue Bunny Berigan, muerto en 1942; era decididamente un trompetista de *big band,* y tocó a mediados de los años treintas con Benny Goodman y Tommy Dorsey hasta formar una gran orquesta propia. Con ésta logró un *hit* que corresponde al "Body and Soul" de Coleman Hawkins, aunque no tuvo el duradero efecto de este último: "I Cant' Get Started".

El músico más importante desde el punto de vista estilístico entre los que siguieron a Beiderbecke es Bobby Hackett, quien murió en 1976. Hackett fue un auténtico maestro del arte de tocar "standards", las grandes canciones de la música popular en los Estados Unidos. Su manera de tocar jazz "tradicional" estaba imbuida de muchas experiencias armónicas y rítmicas de periodos mucho más "modernos" del jazz.

Como igualmente dependientes de Beiderbecke, aunque más bien una mezcla de éste con Armstrong, podemos mencionar a Max Kaminsky y Wild Bill Davison. Max salió del círculo del estilo de Chicago. Wild Bill Davison fue durante años el principal trompetista de las modernas *bands* de Eddie Condon, que llegaron a ser en la segunda mitad de los cuarentas y los cincuentas el foco del jazz tradicional en Nueva York. Sin su vitalidad y originalidad, la música del grupo de Condon no habría pasado con frecuencia de ser un recuerdo "recalentado" del viejo Chicago.

Bix Beiderbecke tuvo influencia también en músicos

de piel negra, como en Joe Smith, miembro de la orquesta de Fletcher Henderson. El contraste entre la elegancia melancólica y recóndita de la trompeta de Joe Smith y los duros sonidos de la *band* de Henderson es todavía hoy muy atractivo. Henderson llamaba a Smith "el trompetista con más alma que jamás he escuchado".

También Rex Stewart, si bien no es un "discípulo de Beiderbecke", ha imitado solos de éste en los años en que el nombre de Beiderbecke estaba en boca de todos los músicos de jazz; tocaba, por ejemplo, en la orquesta de Fletcher Henderson, en 1931, el festejado "Singin' the Blues" de Bix, uno de los famosos solos de trompeta en la historia del jazz.

Con Rex Stewart nos encontramos ya con otro grupo de trompetistas que pueden designarse como los "trompetistas a la Ellington". Son ante todo los músicos del "jungle style".

El primer cornetista del *jungle style* fue Bubber Miley, quien murió en 1932. Él proporcionó en los veintes a la orquesta de Duke Ellington aquel matiz característico que aún en nuestros días se relaciona con el concepto "ellingtoniano". Bubber recibió al principio la influencia de King Oliver. Si se piensa en el más famoso solo de éste, el "Dippermouth Blues", se observa claramente cuán directa es la relación con el famoso solo de Miley en la primera grabación que hizo Duke Ellington, en 1927, de "Black and Tan Fantasy", en cuya composición colaboró Bubber Miley.

Duke Ellington no perdió el interés en el "matiz Miley". Rex Stewart, Cootie Williams, Ray Nance y Clark Terry tuvieron sucesivamente a su cargo conservarlo en las diversas etapas de la carrera de Ellington. Cootie Williams toca la "growl-trumpet" con pecu-

liar expresividad. Es el solista de uno de los más importantes discos grabados por Duke Ellington, el "Concerto for Cootie" (1940). Stewart, que falleció en 1967, a menudo fue admirado por la ligereza y seguridad con que podía tocar aun a los ritmos más rápidos y, además, muy expresivamente.

El estilo de Rex Stewart consiste en que éste a menudo apretaba sólo a medias los pistones de la trompeta. Esta manera de tocar fue trasplantada por Clark Terry al mundo del jazz moderno, creando con ello un estilo enteramente nuevo y muy personal. Clark Terry es quizá el único trompetista moderno que no ha caído presa del flujo y reflujo que se experimenta entre Dizzy Gillespie y Miles Davis. Y, ante todo, Terry es un maestro del humorismo musical inteligente.

En el fondo, todos los trompetistas mencionados hasta ahora pueden incluirse en la inmediata escuela de Armstrong. A esta escuela se enfrenta lo que, simplificando, se podría llamar la escuela de Gillespie. También ella tiene una tradición. La "tradición de Gillespie" comienza mucho antes del propio Gillespie con Henry "Red" Allen, jazzista que bien pudiera contarse entre los trompetistas armstronguianos si no se supiera lo que sucedió después. Allen, fallecido en 1967, fue sucesor de King Oliver en 1929 en la orquesta de Oliver, de la que se hizo cargo en ese año Luis Russell. En "Red" Allen se presenta por primera vez, aunque al comienzo sólo insinuado, el cambio de énfasis a partir de la sonoridad hacia el fraseo. Allen —al menos en comparación con otros trompetistas de su época— toca más *legato* que *staccato,* con mayor fluidez, tratando de ligarse y no de destacarse.

La tendencia a esta clase de estilo se hace más evidente en un grupo posterior de trompetistas: Roy

Eldridge, Buck Clayton, Harry Edison y Charlie Shavers. Roy se convirtió en el trompetista más importante entre Armstrong y Gillespie. La "fluidez" se consideró entonces por primera vez como un ideal para un trompetista de jazz. El saxofón es el instrumento jazzístico más "fluido", y fue aquí donde se inició la influencia sonora del saxofón en todo el jazz moderno. Cuenta Eldridge: "Toco un bonito saxofón en la trompeta." Cierto que más tarde abandonó este "asaxofonamiento" de su estilo, pero en cuanto a tendencia no perdió su influjo.

Si Roy Eldridge sobresale por su impulso creador, el rasgo característico de Charlie Shavers, muerto en 1971, fue la brillantez técnica. Shavers es un trompetista *all-round* al que sólo puede compararse quizá Harry James. Este último, conocido por su conexión con Benny Goodman, dirigía una orquesta de baile que fue muy popular desde finales de los treintas hasta los cincuentas.

Buck Clayton y Harry Edison, finalmente, tocan la trompeta más "suave" y delicada entre todos los músicos del Swing. Edison recibió el sobrenombre de "Sweets" por la dúctil suavidad de su manera de tocar. En el aspecto armónico es el trompetista más moderno antes de Dizzy Gillespie, mientras que Buck Clayton siguió más bien inclinado a las armonías tradicionales. Sweets y Buck contaban ambos entre los grandes solistas de la orquesta clásica de Count Basie a fines de los treintas y comienzos de los cuarentas. Edison fue en los cincuentas un ocupadísimo músico de estudio en Hollywood, y colaboró en grabaciones de discos, por ejemplo con Frank Sinatra, y más tarde en Nueva York en producciones de jazz y de rock. No hay otro trompetista que, como Harry Edison, exprese con tanta

perfección toda la sensibilidad del jazz moderno en el lenguaje del Swing.

Edison ha influido en un trompetista que desempeñaba más tarde con Count Basie el papel que el propio Edison había jugado ahí mismo desde 1937 hasta 1950: Joe Newman. Y se menciona con frecuencia a Buck Clayton cuando se quieren conocer los antecesores de Ruby Braff, joven trompetista que es un verdadero fenómeno estilístico. Pertenece a la moderna generación de jazz, pero no ha tomado como pauta a Dizzy o a Miles, sino a los trompetistas del jazz tradicional: es un perfeccionista de la trompeta de Swing, rebosante de amable ligereza en Swing como en Dixieland. Durante los setentas codirigió un cuarteto con el guitarrista George Barnes, cuyo Swing se caracterizó por una flotante ligereza. Esta tradición del Swing aún está viva, como en Warren Vaché que, aunque sólo destacó desde el fin de los setentas, sigue teniendo una gran deuda con él en todo lo que toca.

Desde temprano se han servido los trompetistas de jazz de la influencia estimulante que partía de los momentos en que tocaban en las alturas más agudas de su instrumento, mucho más agudas que las del registro convencional de la trompeta. También aquí, como todo en la historia de la trompeta de jazz, el principio debe buscarse en Louis Armstrong. Pero fue Charlie Shavers el músico que más influyó en los especialistas de los sonidos agudos en la trompeta: "Cat" Anderson y Al Killian en la orquesta de Duke Ellington y, finalmente, Maynard Ferguson, quien se dio a conocer como miembro de la orquesta de Stan Kenton. Kenton logró grandes éxitos con los discos en que Ferguson realizaba sus proezas, pero los críticos guardaron una actitud casi unánimemente fría frente a la falta de

gusto de este estilo. Más tarde, demostró Ferguson que es un músico con auténtico sentido del jazz y arrebatador *swing*, ante todo en su Maynard Ferguson Big Band, la gran orquesta de salvaje *swing* que dirigió durante la segunda mitad de los años cincuentas en los Estados Unidos y más tarde en Inglaterra (hablaremos más acerca de esto en el capítulo sobre las *big bands*).

Desde el punto de vista de la simple técnica y maestría, Ferguson constituye el absoluto clímax entre los trompetistas del jazz. Con asombrosa maestría y seguridad, toca cosas que otros trompetistas considerarían imposibles. Ante todo, no sólo alcanza alturas de rascacielos; aun así, toca cada nota con precisión y frasea musicalmente. Sólo a finales de los setentas encontró un verdadero competidor en este campo: Arturo Sandoval, que vive en Cuba y toca en la *big band* Irakere.

Basándose en los supuestos instrumentales creados por Roy Eldridge y en las aportaciones estilísticas de los otros pioneros del bop, maduró su estilo Dizzy Gillespie: antípoda de Louis Armstrong, pero sólo comparable a él por el vigor y el brillo de sus interpretaciones. También a Gillespie hemos dedicado un capítulo especial.

Así como todos los trompetistas del jazz tradicional provienen de Louis Armstrong, así también proceden de Dizzy Gillespie todos los trompetistas del jazz moderno. Los cuatro más importantes en los años cuarentas fueron Howard McGhee, Fats Navarro, Kenny Dorham y Miles Davis. La temprana muerte de Fats Navarro provocó entre los jazzistas de su generación lamentos tan grandes como la de Bunny Berigan en la era del Swing o la muerte de Bix Beiderbecke entre los músicos del estilo de Chicago. Las interpretaciones claras y se-

guras de Fats insinuaban ya a veces el estilo cultivado por la joven generación del hard bop desde la segunda mitad de los sesentas, combinando los arcos melódicos de Miles Davis con el fuego de Dizzy Gillespie. En su autobiografía, *Beneath the Underdog,* Charles Mingus convierte a Fats Navarro en una figura emblemática del jazz moderno.

Miles Davis comenzó como imitador de Dizzy Gillespie, así como éste se había iniciado como imitador de Roy Eldridge, pero no tardó en encontrar su propio estilo personal. Miles fundó y representa la segunda fase de la moderna trompeta de jazz después de Gillespie: arcos melódicos líricos en los que se cultiva de manera admirable la refinada sencillez, aún menos *vibrato* que Dizzy, y todo ello con un sonido en el que la melancolía prevalece sobre la brillantez, cargada de una protesta a la vez fría y ardiente. Después de Miles Davis, la trompeta de jazz se desarrolla entre los dos extremos representados por Gillespie y Davis, condimentada con frecuencia con una dosis de Fats Navarro (en cuyo lugar surgió después Clifford Brown). Entre estos extremos, Kenny Dorham (muerto en 1972) fue un músico cuyo talento no recibió el reconocimiento que merecía.

Chet Baker, Johnny Coles y Art Farmer están, todos ellos, estilísticamente cerca de Miles Davis, pero sólo Chet fue influido en forma directa por Miles. Baker se abrió paso hasta tener un éxito sensacional con su solo en "My Funny Valentine", grabado en 1952 con el cuarteto de Gerry Mulligan. Dominó entonces durante un breve periodo en casi todos los *jazz-polls.* Su fraseo es tan flexible que a veces se le ha reprochado una cierta "femineidad". Desde principios de los años sesentas, Chet llegó a ser un trompetista con *attacca*

firme, y fascina por la redondez formal y la lógica con que improvisa sus coros. Desde que la cooperación Gerry Mulligan-Chet Baker fue reconstruida para un concierto en Carnegie Hall en 1976, Baker ha estado disfrutando de algo así como un gran retorno. Art Farmer —que vivió la mayor parte del tiempo en Europa durante muchos años— une en la trompeta con sordina una líquida movilidad con un profundo vigor expresivo y un fuerte sentido del jazz.

Art, y a su lado todavía Johnny Coles, son los únicos trompetistas modernos que alcanzan la intensidad lírica de Miles Davis sin imitarlo, en una forma propia e incondundible por completo. Y, en efecto, es aleccionador que sean precisamente estos dos que están por encima de todo intento de imitación quienes se le acerquen más en lo expresivo que tantos otros que fueron influidos directamente por él. Art proviene de la misma orquesta de Lionel Hampton, que abandonó en 1952, de la que procede el trompetista más elaborado después de Miles Davis: Clifford Brown, quien perdió la vida en 1956 en un trágico accidente automovilístico. "Brownie", como se le llamaba, desarrolló más el estilo de tocar de Fats Navarro. En muchos aspectos él y, desde luego, Navarro son los "padres de la trompeta del hard-bop". Los músicos negros no tocados por el cool jazz continuaron tocando bop en la primera mitad de los cincuentas; sólo que casi nadie se dio cuenta. Fue el éxito de Brownie el que inició el gran avance del hard bop. Después de su prematura muerte, surgió el mito de Clifford Brown, comparado a la leyenda de Beiderbecke. Y la influencia de Brown volvió a ser notable, aun más poderosa a finales de los setentas, al surgir el neo-bop.

La experiencia musical del cool jazz en la primera

mitad de los cincuentas y la vitalidad del bop de los cuarentas se fundieron en el hard bop. Donald Byrd, Thad Jones, Joe Gordon, Lee Morgan, Bill Hardman, Nat Adderley, Benny Bailey, Carmell Jones, Idrees Sulieman, Dizzy Reece, Ira Sullivan, el yugoslavo Dusko Gojkovic, Ted Curson, Woody Shaw, Blue Mitchell, Booker Little y Freddie Hubbard son, todos ellos, trompeteros de este molde. De la generación más joven, Hannibal Marvin Peterson, Bobby Shew, Wynton Marsalis, Tom Harrell, Charles Sullivan, Jimmy Owens, Eddie Henderson, el japonés Terumasa Hino, Jack Walraht (que llegó a ser conocido por su trabajo con Charles Mingus), Cecil Bridgewater y Jon Faddis (quien brillantemente nos recuerda a Dizzy Gillespie) pertenecen a este tipo de músico. Algunos de ellos volvieron a apartarse de la orientación hacia el hard bop en el curso de los años, o la desarrollaron en otras direcciones. Muchos de ellos comparten la gran influencia de John Coltrane: cuanto más jóvenes, más fuertemente.

Donald Byrd combinó cierta solidez académica con tanta flexibilidad profesional que llegó a ser uno de los trompetistas que más grabaron hard bop. Durante los setentas, tuvo éxito en el "funk jazz", aunque muchos críticos lo objetaron. Byrd es uno de los grandes profesores del jazz. Thad Jones, destacado como arreglista y, a partir de la segunda mitad de los años sesentas, codirector de la Thad Jones-Mel Lewis Big Band, surgió de la orquesta de Count Basie y tocó algunos de sus primeros solos que despertaron la atención general en el jazz-workshop de Charles Mingus, que por ese entonces trabajaba en el terreno experimental.

Desde comienzos de los ochentas, ha vivido en

Copenhague, Dinamarca, sonando más maduro aún que cuando era un activo músico de estudio en Nueva York. Joe Gordon y Lee Morgan, este último fallecido en 1972, tocaban en la gran orquesta de Dizzy Gillespie de mediados de los años cincuentas. Lee Morgan, presentado en forma destacada por Dizzy a los dieciocho años, se convirtió, como miembro de los Jazz Messengers de Art Blakey, en músico del hard bop que aparecía con inspiración variable en muchos discos. Carmell Jones, originario de Kansas City, tocaba líneas de trompeta tiernas y sensibles y de un encanto y una amabilidad que casi ningún otro trompetista de esta generación, tan frecuentemente iracunda y cargada de protesta, logró tocar. Carmell perteneció durante cierto tiempo al quinteto de Horace Silver, con cuya música orientada hacia el *funk* y el *soul* su propia concepción salía ciertamente mal parada. Desde 1965 vive en Berlín. Entre los trompetistas creadores avecindados en Europa se cuenta también Benny Bailey, quien con su tono amplio y lleno se ha ganado muchos amigos, verdadero estilista de la trompeta y, además, uno de los mejores conductores del conjunto de trompetistas que se puede desear en cualquier gran orquesta. Si Bailey viviese en Nueva York, es probable que tuviera tantos compromisos de trabajo como Clark Terry, pues precisamente esta combinación del talento de un improvisador inimitable con el perfecto músico de estudio y de sección es muy poco frecuente.

Terumasa Hino abandonó una prometedora carrera en su Japón originario para vivir en Nueva York. En japonés, *hino* significa "que arde con un fuego interior", y así es como toca. Ningún otro trompetista nacido fuera de los Estados Unidos puede compararse con su energía y su "empuje". En el curso de los seten-

tas se interesó en el jazz rock. Hannibal Marvin Peterson, que inicialmente fue presentado por Gil Evans, ha dominado toda la gama del jazz, desde Bessie Smith hasta Coltrane, con tanta energía y fuego que el *New York Times* le ha llamado el "Muhammad Alí de la trompeta".

El desarrollo de la trompeta, hasta el punto en que ocurrió dentro del jazz "tonal", produjo poco que fuera nuevo hasta comienzos de los ochentas, aparte de una nueva, a menudo asombrosa perfección del fuego del bop. Después de la muy prematura muerte del prometedor Booker Little en 1961 (que había hecho algunos de sus más bellos discos con Eric Dolphy), Freddie Hubbard y Woody Shaw se convirtieron en los representantes más conocidos (por mucho) de esta manera de tocar. Hubbard es el trompetista más brillante de una generación de músicos que mantienen un pie en el hard bop y el otro en la música de fusión. Tocó tan inspiradamente en el conjunto de Max Roach como (por ejemplo) en una cinta de estudio unida por Friedrich Gulda, así como en numerosos discos que llevan su nombre y vivamente reflejan el desarrollo del jazz, desde el hard bop, pasando por el estilo free de los años sesentas, hasta el sonido eléctrico de los setentas.

Muchos críticos han deplorado el carácter estereotipado de las producciones jazz rock y fusión de Hubbard. Durante años, se mantuvo vacilando entre tocar convincente música de jazz y discos de orientación más comercial. Por su parte, Woody Shaw ha seguido su camino sin componendas. Al terminar los setentas, probablemente era el más inspirado trompetista de hard bop.

Al pensar en cuántos jóvenes músicos se han dedi-

cado al nuevo bebop, se ve con cuánta intensidad está fascinada esta generación por él. Entre los trompetistas más interesantes de este molde se encuentran los jóvenes Tom Harrell y Wynton Marsalis (presentado inicialmente por Art Blakey, después por Herbie Hancock); y algunos trompetistas de bebop de las generaciones media y madura también han encontrado en forma inesperada nueva atención, entre ellos Rod Rodney e Ira Sullivan. Sullivan (quien también toca el saxotón tenor) tiene un sentimiento particularmente vital para la música de Charlie Parker. Rodney ya estaba en el escenario con algunas de las *big bands* de los cuarentas: de Jimmy Dorsey, Gene Krupa, Woody Herman.

Ahora pasemos al estilo free; para hacerlo, tenemos que remontarnos en el tiempo. Don Cherry, el pionero de los músicos de cobres "free", toca una "trompeta de bolsillo" parecida a una corneta para niños. Cuando, hacia fines de los años cincuentas, se dio a conocer como miembro del cuarteto de Ornette Coleman, a la mayoría de los críticos sólo les pareció un buen amigo de Ornette Coleman que tocaba trompeta. Entretanto, se ha convertido en el "poeta del free jazz", de grande, íntima y luminosa fuerza de expresión, alabado hasta por un crítico tan severo como lo es Miles Davis. Desde mediados de los años sesentas, Cherry vive en Europa, donde logró algo notable en dos aspectos. Por una parte, realizó ejecuciones especialmente individuales de un nuevo jazz de gran orquesta que se distinguen por su melodiosidad y su encanto de todo lo que se ha intentado en este aspecto. Por otra parte, se convirtió en exponente del "Jazz Meets the World", la incorporación de elementos de las grandes culturas musicales exóticas dentro del jazz. Lo balinés, índico, tibetano, árabe y chino fueron aprovechados por Cherry, mu-

chas veces no únicamente en la trompeta, sino también en otros instrumentos.

Cuán sobresaliente es la importancia de Cherry se hace evidente en que todos los restantes trompetistas del free jazz se encuentran a su sombra: Lester Bowie, Clifford Thornton (quien destaca también como trombonista), Dewey Johnson, Bobby Bradford, Leo Smith, Butch Morris y Raphe Malik, entre los negros; Don Ellis y Mike Mantler, entre los músicos blancos, y Toshinori Kando, entre los japoneses.

Ellis, que murió en 1978 y que en la segunda mitad de los años cincuentas se dio a conocer como miembro del sexteto de George Russell y que posteriormente se extravió en un periodo poco fructuoso de los "Happenings in Jazz", tuvo un éxito sensacional en 1966, con ocasión de la presentación de su novedosa Gran Orquesta en el Festival de Monterey. Toca una trompeta de "cuartos de tono" especialmente construida para él y que permite la matización más fina de los tonos; antes que él ya el trompetista checoslovaco Jaromir Jnilicka —inspirado por la música de cuartos de tono del compositor checo Alois Hába— había utilizado un instrumento de esta clase. Mantler, originario de Viena, fue conocido especialmente como director de la Jazz Composers Orchestra neoyorquina y colaborador de la compositora (y pianista) Carla Bley. Lester Bowie, quien surgió del círculo de la vanguardia de Chicago (llamada AACM = Association for the Advancement of Creative Musicians), parece, con sus solos de growl, un "Cootie Williams de la vanguardia". Dijo una vez: "La historia de nuestra música no sólo se remonta a 1890 o a Nueva Orleáns. ¡Retrocede miles de años! Tratamos de expresar esto con nuestra música."

El redescubrimiento de la tradición pasa por todos

los estilos de tocar. Se le puede sentir tanto en el neo-bebop como en el estilo free. Por ejemplo, Bobby Bradford y Leo Smith, ambos del viejo estado del blues, Mississippi, tienen un estilo que recuerda su estado natal aun en sus excursiones más libres. Bradford, que toca principalmente la corneta, se dio a conocer en California como compañero del clarinetista John Carter. Leo Smith (también él, compositor en busca de nuevos sonidos) codirigió un grupo con el contrabajista alemán Peter Kowald a comienzos de la década de los ochentas.

Es interesante ver cuántas conexiones existen entre los trompetistas norteamericanos de esta dirección y muchos de sus colegas europeos. Los más importantes son Kenny Wheeler, Harry Beckett, Ian Carr y Marc Charig en la Gran Bretaña; Enrico Rava en Italia; Tomasz Stanko en Polonia; Manfred Schoof en la Alemania Occidental; Franco Ambrosetti, orientado hacia el hardbop, en Suiza. De estos músicos, Wheeler es el de mayor fama y más vasta gama musical: desde el free jazz hasta la interpretación estetizada de la índole que muchos entusiastas del jazz conectan con la producción de los ECM Records. Enrico Rava es un maestro de la coloratura —desde luego, en la tradición italiana—, con un gran amor a la música brasileña. Tomasz Stanko resulta ser figura verdaderamente única. Es uno de los pocos trompetistas del mundo que dan conciertos de solo —sin sección de ritmos— con una riqueza impresionante de expresiones y sonidos. Ian Carr se dio a conocer por el inteligente y armónicamente emocionante sonido de su grupo Nucleus.

Entre los trompetistas que aprovechan elementos del rock hay que mencionar ante todo a Randy Brecker, Eddie Henderson, Lew Soloff (del grupo Blood, Sweat

& Tears, a comienzos de los setentas), Chuck Mangione y al músico danés Palle Mikkelborg. Doc Severinsen, conocido entre el público de masas como personalidad de la televisión, ha tratado en algunos de sus discos de *big band* de abrir el concepto de la clásica gran orquesta de jazz al rock contemporáneo. Mangione, con su música efectista y pegajosa, ha tenido éxito particularmente entre los estudiantes de *college* y universidad. Randy Brecker —también notable tocador de trompeta de pistones— se dio a conocer con su labor en los Jazz Messengers de Art Blakey y en el quinteto de Horace Silver. Probablemente, entre todos los trompetistas, es él quien tiene las mayores experiencias en cuanto al tema de "jazz rock": "Tocar trompeta en el rock es muchas veces difícil porque tienes que luchar con la electricidad... Ciertamente han entrado elementos del jazz al rock, pero los músicos de rock todavía no pueden improvisar a la altura de los del jazz. Como músico de jazz te sientes como tú mismo; como músico de rock te sientes como estrella."

El trombón

El trombón se inició como instrumento rítmico y armónico. En las primeras *bands* de jazz apenas si era más que un "contrabajo soplado". Proporcionaba a los instrumentos melódicos —la trompeta y el clarinete— el fundamento armónico por encima del cual podían moverse, y acentuaba los puntos de gravedad del ritmo. En las *big bands* se incluyen los grupos de trompetas y de trombones en el término de "brass section", o sea grupo de metales, que se enfrenta a la "reed section", es decir, el grupo de los saxofones.

Si se tiene en cuenta el papel de sustituto del contrabajo que desempeña el trombón en las *marching bands,* las orquestas de marcha en la vieja Nueva Orleáns, resulta que el estilo con que se dio a conocer el primer trombonista de jazz digno de mención representa un estadio de desarrollo considerable: el estilo *tailgate.* Este nombre deriva del hecho de que el trombonista requiere más espacio que la mayoría de los otros músicos; en los *band-wagons,* los carros en que viajaban las orquestas por las calles de la vieja Nueva Orleáns, tocaba, parado o sentado, hasta atrás: en el "tailgate", para tener el espacio que necesitaba cuando alargaba y acortaba su instrumento rebasando con mucho la orilla del carro. El lugar en el *tailgate* hacía posibles las cadencias efectistas a manera de *glissando* que se intercalaban entre las frases melódicas de los otros alientos. Kid Ory, fallecido en 1973, fue el músico más importante de este estilo.

Un trombonista de corte musical muy peculiar dentro de la tradición de Nueva Orleáns es Charlie Green. El que Bessie Smith lo eligiera con frecuencia para acompañarla —como en su famoso "Empty Bed Blues"— caracteriza ya su estilo: Charlie toca el "trombón de blues". Es una especie de Tommy Ladnier de su instrumento.

George Brunies tiene importancia entre los primeros trombonistas blancos. Él es el trombonista de los New Orleans Rhythm Kings, y puede apreciarse su aportación si se comparan las partes del trombón de los NORK con las de la otra importante orquesta blanca de los primeros tiempos, la Original Dixieland Jazz Band.

Mientras aquí el trombón desempeña casi exclusivamente la función de bajo, es allá una voz aún

subordinada, desde luego, pero ya tiene cierta significación en el contrapunto a tres voces del Dixieland.

El primer jazzista que tocó con el trombón solos expresivos, de rico contenido melódico y de sentimiento auténticamente musical, fue Jimmy Harrison. Con frecuencia se le señala como el más importante trombonista del jazz, y en todo caso lo es en el campo de las formas jazzísticas más antiguas. Harrison, muerto en 1931, fue uno de los grandes solistas de la orquesta de Fletcher Henderson. Y fue el primero en acercarse, si no en alcanzar, al sonido mordiente de la trompeta, en el trombón.

Miff Mole es en diversos aspectos una "contraparte blanca" de Jimmy Harrison. Quizá no tuviera la poderosa inspiración de éste, pero tenía una técnica sin tacha, y los músicos blancos de aquella época notaron mucho más por el estilo de Miff que por el de Jimmy que el trombón había adquirido por fin "los mismos derechos". El trombón de Miff era una voz importante en los Original Memphis Five del trompetista Phil Napoleon. Junto con él y con Red Nichols, Mole constituye la constelación de los músicos del "estilo de Nueva York" todavía hoy memorables.

También los trombonistas del estilo de Chicago recibieron la influencia del trombón de Mole, como por ejemplo Tommy Dorsey y Jack Teagarden. Dorsey, que por lo pronto fue el trombonista del círculo de Chicago, se convirtió en los treintas y como director de su *big band* en un "sentimental gentleman", y finalmente ya apenas se le puede considerar un jazzista; pero sí es un trombonista de gran habilidad técnica y profundo sentimiento. Jack Teagarden, también muerto, que procede de una familia originaria de Texas que aparte de él ha producido otros tres jazzistas de talento,

se encuentra entre los músicos del jazz tradicional alabados especialmente por los *jazzmen* modernos. Bill Russo —antes arreglista de Stan Kenton, además de ser un excelente trombonista— lo menciona como a un "músico de jazz que tiene una facilidad en el registro y una flexibilidad que puede competir con cualquier trombonista de cualquier estilo y en cualquier momento. Su influencia fue decisiva para la maduración del trombón de jazz tal como lo poseemos hoy día." Teagarden, o Big T, como se le llamaba, era el trombonista predilecto de Louis Armstrong. Con él tocó y cantó algunas de las más ingeniosas y humorísticas grabaciones a dúo del jazz. Teagarden es músico de blues, como cantante y como trombonista, gracias a una relación muy moderna con el blues.

También entre los trombonistas existe un "grupo Duke Ellington", si bien se encuentra en conexión estilística mucho menos estrecha que la de los trompetistas a la Ellington. Son Joseph "Tricky Sam" Nanton, Juan Tizol y Lawrence Brown. "Tricky Sam" es el gran trombonista del estilo growl. Juan Tizol (coautor, con Ellington, de la célebre "Caravan", considerada la primera tonada verdaderamente latina, aunque ya hubiera elementos latinos en el "New Orleans Blues" de Jelly Roll Morton y en el "St. Louis Blues" de W. C. Handy de la época de la primera Guerra Mundial) no toca el trombón de varas —como casi todos los trombonistas importantes del jazz— sino el trombón de pistones. Lo toca suave y dulcemente, y en ocasiones se pone un tanto almibarado. Se ha comparado su sonido con el de un chelo. Lawrence Brown es un melodista cultivado de vigorosa irradiación personal y que tiene predilección por las melodías cantables y en alguna medida sentimentales.

Los grandes trombonistas del estilo Swing son Benny Morton, J. C. Higginbotham, Vic Dickenson, Dicky Wells y Trummy Young. Todos ellos tienen en su estilo una vibrante violencia. Morton, Wells y Dickenson fueron miembros de la orquesta de Count Basie. Morton tocaba antes con Fletcher Henderson, y se distingue por un estilo intenso, como de blues, algo así como una combinación en Swing de Jimmy Harrison y Charlie Green. Dicky Wells fue designado por André Hodeir como un "romántico del jazz". Pero no es romántico por un difuso embelesamiento, sino por su vehemente sensibilidad pletórica de fantasía. Su romanticismo no se encuentra en último término en el incomparable *vibrato* del sonido de su trombón.

J. C. Higginbotham —fallecido en 1973— es el trombonista más intensivo y vigoroso del Swing; su sonido recuerda frecuentemente el timbre terroso y presionado que se designaba por los veintes como trombón "gutbucket". A veces produce esas repentinas explosiones que hacen sonar al trombón como si fuese batido y no soplado. Vic Dickenson, finalmente, posee aquel optimista y afable humor que parece percibirse incluso en sus solos lentos. Pertenece a los músicos de Swing que —a través de todos los estilos— tuvieron una carrera notablemente activa hasta bien entrados los setentas. Dan Morgenstern escribió una vez acerca de Dickenson: "Cuando toma su trombón, nos cuenta un relato íntegramente personal. Su instrumento parece una extensión de su cuerpo. La absoluta facilidad con que lo domina hace que este instrumento, que en realidad es un poco pesado, parezca el colmo de la elegancia..."

Lo que es Roy Eldridge entre los trompetistas lo es Trummy Young entre los trombonistas. Trummy fue de 1937 a 1943 uno de los más importantes solistas de

la orquesta de Jimmie Lunceford. La pieza "Margie" que grabó entonces fue un especial éxito de Lunceford. Louis Armstrong lo hizo miembro de sus All Stars después de que Jack Teagarden se separó de él en 1952. Aquí popularizó y superficializó Trummy su estilo.

Descendiente de Trummy Young —y en general, por cuanto toca al sonido, de la vehemente inspiración de diversos trombonistas del swing: Benny Morton, J. C. Higginbotham— es el trombonista que creó el estilo moderno en su instrumento y que lo representa hasta hoy más que cualquier otro músico: Jay Jay Johnson. Antes de hablar de él debemos mencionar a otro trombonista blanco· Bill Harris, maestro de una técnica virtuosística y brillante. Harris formó parte de 1944 a 1946 y de 1948 a 1950 de la orquesta de Woody Herman. El solo de Harris en el "Bijou" con la orquesta de Woody Herman fue a mediados de los años cuarentas el solo de trombón más admirado del jazz. Su personalidad se caracteriza por el contraste entre la manera picada y elástica con que toca sus solos rápidos y el *vibrato* cultivado de los lentos. El contraste es tan fuerte que se creería que se trata de dos músicos diferentes si no se supiera que tras ambos estilos se encuentra el mismo Bill Harris de aspecto un poco académico y catedrático. Después de Jay Jay Johnson, y junto a él, Bill Harris, que falleció en 1973, ejerció durante años el influjo más poderoso sobre todos los trombonistas modernos.

Jay Jay Johnson se convirtió en el Dizzy Gillespie del trombón; lo que toca no es únicamente el trombón del bop, sino también el "trombón-trompeta". Toca su instrumento con el brillo que siempre ha recordado a la trompeta; no existe otro músico que lo haya logrado antes que él con el trombón. En otro extremo

se encuentra el estilo de Jay Jay cuando toca su instrumento con sordina: pastoso y aprisionado, recuerda el trombón de blues de Charlie Green, pero con la agilidad del jazz moderno. Johnson ha pasado por el mismo desarrollo que Dizzy Gillespie: desde la nerviosidad del bop a la gran superioridad y la calma soberana. Jay Jay, quien es a la vez un excelente arreglista, se fue en las postrimerías de los años sesentas a Hollywood para iniciar allí nueva carrera como compositor de cine y de televisión y para dedicarse a hacer arreglos musicales. Cuando el bebop retornó a finales de los setentas, volvió a tocar el trombón en solos, aún *más* maduro y melifluo que durante el periodo de su mayor éxito. Esta madurez también se muestra en sus declaraciones: "Un cambio en el arte no debe hacerse por amor a la novedad, como la moda. Los nuevos estilos de música o pintura o poesía deben resultar de un *nuevo estilo de pensar en el mundo. El nuevo estilo* de la música vendrá de los corazones y las cabezas de verdaderos artistas, y no de oportunistas."

Kai Winding representa la contraparte blanca de Jay Jay Johnson. Halló su estilo independientemente de Jay Jay, pero es en ocasiones muy parecido al de éste, de tal modo que se han confundido muchas veces el uno con el otro. En efecto, uno de los fenómenos del jazz es que dos músicos que son tan distintos como Kai Winding y Jay Jay Johnson hayan podido llegar a un estilo parecido: por un lado, Kai, nacido en Aarhus en Dinamarca, miembro de la orquesta de Benny Goodman y llegado a la fama más tarde al tocar con Stan Kenton —ante todo, pues, músico de *big band*—; por el otro, Jay Jay Johnson, nativo de Indiana, de color negro, hombre de combo de la era del bebop, que llegó a ser conocido por tocar en la Calle 52.

En 1954-1955 se unieron los dos trombonistas para formar un combo de dos trombones, que resultó ser con bastante precisión lo contrario de lo esperado. Pues lo que se espera es que un combo cuyos únicos alientos son dos instrumentos iguales —y además tocados de igual manera— no puede ofrecer matices y que a la larga sea monótono. Pero en la realidad, el encanto del combo de los trombones de Jay Jay Johnson y Kai Winding consistió precisamente en la pluralidad de los matices que los dos músicos obtuvieron de sus instrumentos con el auxilio de todo un arsenal de sordinas y de combinaciones sutilísimas de éstas.

Diez años más tarde —entre los músicos del hard bop— merecen ser mencionados Curtis Fuller, Jimmy Knepper, Julian Priester, Garnett Brown y Slide Hampton, que también fue notable como arreglista. Fuller es especialmente típico de la generación de Detroit del hard bop. Jimmy Knepper fue descubierto por Charles Mingus y toca ese estilo vital de trombón que parece marcado con buril y en el cual viven simultáneamente elementos del Swing y del bebop. Knepper y Garnett Brown son trombonistas *all-round,* que dominan desde el estilo de gran orquesta convencional hasta el experimento vanguardista. Julian Priester es conocido principalmente por sus ejecuciones en el quinteto sin piano de Max Roach en los años cincuentas. En los setentas, tocó con Herbie Hancock, como lo hizo también Garnett Brown, quien había comenzado con George Russell a principios de los sesentas y fue un brillante solista de la banda de Thad Jones-Mel Lewis. Slide Hampton surgió de la orquesta de Maynard Ferguson y continuó, en el octeto que reunió para sí en 1959, el estilo de la orquesta Miles Davis-Capitol de 1949, "actualizándolo" en el sentido de la música soul. Durante

años, Slide vivió en Europa, tocando en los grupos más diversos, desde el cuarteto hasta la *big band.* Estuvo conectado con el gran tenorista Dexter Gordon, en una muy fructífera cooperación que inicialmente ocurrió en Europa durante los sesentas. Diez años después, en los Estados Unidos, Slide Hampton también fue el hombre que se encontró tras los más impresionantes esfuerzos de trombón en el jazz: su "World of Trombone", grabado en 1979, con nada menos que nueve excelentes trombonistas, entre ellos Janice Robinson y Curtis Fuller.

Jay Jay Johnson y Bill Harris han tenido una influencia difícilmente exagerable en todos los trombonistas posteriores. Frank Rosolino procede principalmente de Jay. Es típico italonorteamericano, cuyo sentido para el efecto, el temperamento y el humor se destacó muchas veces en la orquesta de Stan Kenton en 1953-1954. En sus incontables presentaciones y discos, siguió siendo un músico bebop hasta su trágica muerte, ocurrida en 1978. Carl Fontana es un "Rosolino *junior*", sin la conciencia efectista de aquél, pero con una gran flexibilidad y un sentido para armonías refinadas. También él es un músico de *big band* que sobresalió con Stan Kenton y con Woody Herman. Otros trombonistas de esta dirección son Frank Rehak y Eddie Bert, este último un improvisador muy temperamental con influencias de Bill Harris.

Frank Rehak, Eddie Bert, Al Grey, Bill Watrous y ante todo Urbie Green son trombonistas versátiles, a la altura de cualquier estilo y cualquier exigencia; son "Vic Dickenson del jazz moderno". Urbie, que llegó a ser conocido particularmente al tocar en la *big band* de Benny Goodman en los cincuentas, la que dirigió con frecuencia en sustitución de Benny, cuenta lo si-

guiente: "Han comparado mi estilo más o menos con el de todos los trombonistas que han vivido. Probablemente porque he tenido que tocar en tantos estilos: Dixieland, *lead* a la Tommy Dorsey y más tarde jazz moderno..." A esta versatilidad agrega Al Grey todavía el elemento del buen humor que entre los trombonistas posee desde siempre tradición especialmente viva, desde el *tailgate* a Vic Dickenson y Trummy Young hasta Albert Mangelsdorff y Ray Anderson, de quien hablaremos más adelante. Grey es veterano de grandes orquestas: ha tocado con Benny Carter y Jimmie Lunceford y con Lionel Hampton, Dizzy Gillespie y Count Basie.

Willie Dennis (fallecido en 1965) —discípulo de la escuela de Lennie Tristano y mejor exponente en el trombón de la concepción jazzística de Tristano— ostenta una peculiar brillantez técnica. Como la mayoría de sus sonidos los preforma en la boca, sólo necesita mover muy poco el tubo de su trombón; ha logrado de este modo una fluidez con el trombón cromático que muchos trombonistas no pueden alcanzar ni siquiera con el trombón de varas, y, además, obtiene de su instrumento una gran cantabilidad sonora.

Entre los más importantes trombonistas de los sesentas se encuentran el ya mencionado Curtis Fuller, Jimmy Cleveland y Bob Brookmeyer. Cleveland es un "super Jay Jay Johnson", cuya brillantez en el trombón tiene a menudo un efecto verdaderamente explosivo, en especial cuando presenta estas "explosiones" del modo más natural con la fluidez de un saxofonista.

El trombonista de pistones Bob Brookmeyer es, en cambio, un músico del moderno clasicismo a la Lester Young, que "calmó" notablemente la tradición de su

ciudad natal Kansas City. Con el título de "Traditionalism Revisited" grabó, con Jimmy Giuffre, un álbum que demuestra de manera perfecta la actitud clasicista: la tradición jazzística inspeccionada y vista globalmente desde el ángulo del jazz moderno. En este disco, muchos viejos temas famosos de jazz —por ejemplo el "Santa Claus Blues" y "Some Sweet Days" de Louis Armstrong, "Sweet Like This" de King Oliver, "Jada" de Tommy Ladnier, "Louisiana" de Bix Beiderbecke— son traspuestos al mundo del jazz moderno. Como J. J. Johnson —y muchos otros músicos de bop y cool—, Brookmeyer tuvo un retorno con el surgimiento del neo-bop a finales de los setentas.

Entre los trombonistas de la generación más joven que llevan adelante, refinan y continúan la tradición de J. J. Johnson de manera contemporánea se encuentran Janice Robinson, Bruce Fowler, Tom Malone (que *toca trece instrumentos además del trombón)* y Jiggs Whigham, que vive en Europa, encabezando el Departamento de Jazz de la Academia Musical de Colonia. Wayne Henderson, Glen Ferris y el brasileño Raoul de Souza han adoptado este estilo de tocar en jazz rock, funk y fusión, en muchos discos sumamente electronizados.

Para finalizar, en el free jazz se destacaron Grachan Moncur III, Roswell Rudd y Joseph Bowie, todos ellos músicos que extienden radicalmente la sonoridad de su instrumento y que lo enajenan, incluyendo para ello elementos parecidos a ruidos. Roswell Rudd merece interés especial cuando se acerca, en sus excursiones libretonales, a un marcado "acento de Dixieland y blues". Partiendo de las cualidades vocales del blues que Rudd aprovecha instrumentalmente en su estilo de trombonista, este músico descubrió la música popular del

mundo. "Observé que las técnicas vocales que antes sólo relacionaba con los cantantes de jazz de mi propio país pertenecen a las tradiciones más antiguas y conocidas de la música del mundo entero. Lo que yo había entendido como la quintaesencia de la expresión musical de América, el blues, puede ser hallado dondequiera en la música de los pueblos del mundo." Éstas son palabras de Roswell Rudd en un artículo de *down beat* con el título característico de "La universalidad del blues". Rudd está relacionado con el saxofonista soprano Steve Lacy en una sociedad particularmente fructífera. En forma característica, ambos llegaron al estilo free directos de Dixieland, saltándose las etapas intermedias.

En realidad, el escenario del trombón —más que el de ningún otro instrumento, con excepción del clarinete— se había atrofiado durante los sesentas. Algunos de los mejores trombonistas de jazz, entre ellos J. J. Johnson, Kai Winding y Bill Harris, estuvieron prácticamente ausentes de la escena. En las encuestas de jazz, ningún instrumento había alcanzado menos votos que el trombón.

En estas condiciones, de alguna manera, los trombonistas europeos se adueñaron de la escena: Paul Rutherford en Gran Bretaña, Eje Thelin en Suecia y, el más importante, Albert Mangelsdorff en Alemania Occidental. Desarrollaron nuevos estilos de tocar, creando nuevamente un vivo y floreciente escenario del trombón.

Mangelsdorff ha entendido las largas líneas del saxofonista alto Lee Konitz, bajo cuya influencia se encontró inicialmente en los cincuentas, a través de un proceso gradual y de apariencia forzosa, en forma cada vez más libre y generosa hasta que, en el sentido

estricto del concepto, las "liberó". A partir de los primeros años setentas Mangelsdorff ha desarrollado una técnica que le permite, como primer trombonista en el mundo que yo sepa, tocar "acordes" en el trombón. Mangelsdorff, al tocar al mismo tiempo un tono y cantar el otro más bajo, obtiene con el tono vocal la calidad de *sound* del trombón. En adición a estos dos tonos logra Mangelsdorff —¡simultáneamente!— acordes de tres, cuatro y cinco tonos al jugar con las líneas armónicas tanto de los tonos soplados como de los cantados.

Esta consciente utilización de sonidos armónicos es invento específico del jazz libre de los años sesentas, más en los saxofonistas que en los trombonistas, donde los armónicos son, de hecho, muchas veces más importantes que los tonos soplados, como, por ejemplo, en los saxofonistas tenores Pharoah Sanders, Dewey Redman y Albert Ayler.

Mangelsdorff grabó muchos de sus mejores discos con importantes bateristas norteamericanos, como Elvin Jones, Alphonse Mouzon y Shannon Jackson. En sus largas apariciones como solista —sin sección de ritmos— logra mantener a los públicos atentos a su música mediante su riqueza de ideas y sonidos. Desde los sesentas, su nombre aparece constantemente en los lugares más destacados de las encuestas de jazz en los Estados Unidos, aun cuando no vive allí. (Casi siempre los europeos logran este tipo de reconocimiento en los Estados Unidos sólo si deciden vivir allí.) En 1980, Mangelsdorff fue elegido, por votación, el mejor trombonista del mundo en la anual "encuesta de los críticos" de *down beat*.

Muchos músicos piensan que el escenario del trombón en Europa es más rico que el de los Estados Uni-

dos. En Suecia, Eje Thelin alcanzó un maduro estilo solista, lleno de acordes, con su trombón, similar al de Mangelsdorff, pero independiente. Entre los trombonistas más jóvenes se debe mencionar particularmente a Günther Christmann, de Alemania Occidental, al holandés Willen van Manen, al alemán oriental Connie Bauer, y al japonés Shigeharu Mukai, orientado hacia el bop y la fusión.

Durante los setentas, el escenario del trombón fue revitalizado en los Estados Unidos en el ámbito de la corriente contemporánea, básicamente por Bill Watrous; en el free jazz, sobre todo por George Lewis, quien primero fue presentado por Anthony Braxton. Watrous toca con fantástica energía y brillantez y con asombroso virtuosismo técnico. Lewis, que pertenece a la AACM, ha estudiado filosofía, especialmente a los filósofos alemanes Heidegger y Husserl. El nivel de pensamiento abstracto requerido por ello también se siente en su música. Lewis también se interesa en los sonidos electrónicos: "Con el sintetizador tenemos una fuente totalmente nueva de sonidos, ritmos, timbres y colores. Sólo se trata de organizarlos en lo rítmico. Quiero hacerlo todo al mismo nivel con mi trombón..."

Otro poderoso trombonista que se dio a conocer durante los setentas es Ray Anderson. También él fue presentado por Anthony Braxton, pero carece de su poder de abstracción. Anderson, fuerte músico de cautivadoras líneas melódicas, nos recuerda que un elemento ha sido más importante en la historia del trombón del jazz que la de ningún otro instrumento, y ciertamente ha sido parte de la naturaleza del trombón desde el principio: el humorismo.

En todas las fases de la evolución del jazz, el clarinete es un símbolo de la complacencia. Caracteriza su situación hasta el día de hoy el hecho de que en el antiguo contrapunto de Nueva Orleáns formado por trompeta, trombón y clarinete, éste llenara con sus melodías de enredadera el contraste existente entre los otros dos instrumentos. No en vano vivió el clarinete su época de esplendor en la era del Swing de los años treintas, cuando jazz y música popular eran casi idénticos.

Alphonse Picou (1879-1961) es el primer clarinetista de la vieja Nueva Orleáns que llevó a la popularidad su estilo. Su solo sobre "High Society" es uno de los más imitados de la historia del jazz; hasta el día de hoy lo toca o lo cita casi todo clarinetista que interpreta "High Society", así como casi todo trombonista toca o cita el solo de George Brunies, de los New Orleans Rhythm Kings, sobre el "Tin Roof Blues".

El otro clarinetista importante de los primeros tiempos de Nueva Orleáns es George Lewis (1900-1968). Tomó parte desde los 16 años en la vida jazzística de Nueva Orleáns, trabajó en los treintas como estibador en el puerto de esta ciudad y resurgió a principios de los cuarentas con el movimiento del New Orleans Revival, que lo llevó a la fama mundial. En la música que grabó George Lewis entonces y en el decenio de 1950 —al principio con el trompetista Bunk Johnson, después con sus propias bandas, en que reunió a los mejores músicos del estilo de Nueva Orleáns—, el público, inundado de discos de aficionado o comercializados de tipo Nueva Orleáns y Dixieland, recordó al auténtico jazz de Nueva Orleáns. El tierno y frágil estilo de tocar de Lewis, como en su clásico "Burgundy Street

Blues", encontró admiradores en muchos países, incluso Japón, en sus muchas y largas giras de conciertos.

Es significativo para la complicada estratificación de muchos desarrollos del jazz que la gran constelación de los clarinetistas de jazz: Johnny Dodds-Jimmie Noone-Sidney Bechet, se encuentre con alguna de sus grabaciones de discos antes de Picou y Lewis, mientras que musical y estilísticamente construye sobre el estilo de ejecución de estos músicos. Picou y también Bechet son en lo fundamental sólo los últimos representantes realmente conocidos de una forma de tocar que en la antigua Nueva Orleáns había sido utilizada por otros innumerables clarinetistas criollos. Todavía en 1964 escuché en la isla Martinica, que es el centro del amplio espacio criollo que originalmente se extendía desde Louisiana en el norte hasta la Guayana Francesa en el sur, en una fiesta popular a un músico de ochenta años que tocaba parecido hasta la confusión como Bechet, no obstante que jamás había oído el nombre de este gran clarinetista. Bechet, por otra parte, cuando llegó a París y oyó allí por primera vez música de Martinica, la incorporó por un sentimiento interior de afinidad y tocó muchas piezas de música popular de Martinica como si fueran —y en el fondo lo son realmente— viejas danzas criollas de Nueva Orleáns.

Pero hablemos de esa constelación formada por Noone, Dodds y Bechet. Noone se hizo famoso principalmente por la delicadeza y sutilidad de su sonido. Comparadas con él, las improvisaciones de Johnny Dodds producen un efecto salvaje y brutal. Dodds, un maestro de los registros graves de su instrumento, fue el clarinetista predilecto de Louis Armstrong en los tiempos en que grabó con sus Hot Five y Hot Seven. Sidney Bechet es, finalmente, la materialización a secas

del *espressivo* en jazz. El lento *vibrato* de su clarinete, que más tarde sustituyó con frecuencia cada vez mayor y en los últimos años exclusivamente por el saxofón soprano, más fácil de tocar, crea un timbre que suelen distinguir incluso los aficionados superficiales del jazz. En Francia, país en que pasó sus últimos años Bechet, hasta su muerte en 1959, fue tan popular como cualquier *chansonnier.* Y si bien muchos aspectos de su estilo comenzaban a parecer amanerados, era todavía en estos años una de las experiencias humanas más conmovedoras del jazz el ver tocar a este venerable hombre de cabello canoso, procedente de la antigua Nueva Orleáns, en medio de jóvenes existencialistas del Dixieland salidos de St. Germain-des-Près en París. Allí mismo y en Basilea, en Suiza, se avecindó también Albert Nicholas, el último de los grandes clarinetistas de Nueva Orleáns, muerto en 1973, con un estilo marcadamente "clarinetístico", de técnica magistral, que en los años cincuentas ha adquirido cierto toque de Bechet, pero que ha conservado aún gran parte de su riqueza imaginativa y de la agilidad que Bechet estaba perdiendo visiblemente. Nicholas proviene de la orquesta de King Oliver, mientras que Bechet suele estar representado ante todo por sus grabaciones en los veintes con los Clarence Williams Blue Five y en los treintas con sus propios New Orleans Feetwarmers. Entre los discos más significativos de Bechet cuentan los que grabó para la compañía Blue Note con el pianista Art Hodes en los años cuarentas.

Albert Nicholas pertenece, junto con Omer Simeon y Barney Bigard, a una generación que puede designarse como la tercera en la historia del clarinete de jazz. Omer Simeon fue el clarinetista preferido de Jelly Roll Morton, mientras que Barney Bigard se dio a conocer

principalmente por los solos fluidos y flexibles que grabó como miembro de la orquesta de Duke Ellington de 1928 a 1942, y con los All Stars de Louis Armstrong de 1946 a 1955, fue uno de los pocos jazzistas que pasaron considerable tiempo con estos dos gigantes. Bigard, muerto en 1980, era un mago de la melodía; con una profunda sensibilidad aunada a un dinamismo que no pedía nada a Benny Goodman.

Bigard, si bien está ligado a la tradición de Nueva Orleáns, se encuentra ya entre los clarinetistas del Swing cuando comienza su gran época. Antes de hablar de éstos, debemos reconsiderar la historia del clarinete blanco en el jazz. Comienza con Leon Rappolo de los New Orleans Rhythm Kings, la conocida orquesta blanca de jazz de comienzos de la tercera década. Rappolo es uno de los tipos a la Bix Beiderbecke, tan frecuentes en la música de jazz —quizá el primero si descontamos a Buddy Bolden—, que parecen quemarse con su música y con su existencia de músicos. Entre sus sucesores son los más importantes en el campo del estilo de Chicago: Frank Teschemacher, Jimmy Dorsey y Pee Wee Russell. Los tres han tocado con Bix Beiderbecke. Teschemacher, muerto en 1932, gustaba de unir y borrar los sonidos, quizá por una creencia subconsciente de que entonces "sonaría más como un músico negro". Ha tenido gran influencia en el joven Benny Goodman. Jimmy Dorsey, también desaparecido, llegó a la fama ante todo por la *big band* que dirigió desde los treintas y por su colaboración con su hermano Tommy Dorsey, que tocaba trombón, continuamente interrumpida por querellas. Jimmy ha ejercido cierta influencia no sólo como clarinetista, sino más todavía como saxo alto, por su seguridad e infalibilidad técnica. Así, por ejemplo, con la conmovedora sobrevaloración de la

técnica por parte de otros muchos jazzistas, Charlie Parker no dejaba de alabar a Jimmy Dorsey. Pee Wee Russell, fallecido en 1969, prefería los registros graves del clarinete y los tocaba con un *vibrato* y un fraseo que los emparentaban con el moderno estilo clarinetístico de Lester Young y Jimmy Giuffre, del mismo modo que Bix Beiderbecke parece estar emparentado con Chet Baker. Willis Connover lo ha llamado "el poeta del clarinete".

Por último, hay que mencionar entre los clarinetistas del estilo de Chicago también a Mezz Mezzrow, músico que ha alcanzado la fama principalmente por su amistad con el crítico francés de jazz Hugues Panassié. Pero debe tenerse en cuenta el hecho de que en el aspecto técnico Mezzrow es en todo caso un clarinetista mediano y que como improvisador se tiene que limitar en gran medida a alinear acordes perfectos, si bien lo hace con un asombroso sentido del blues, bastante raro en un músico blanco de su generación.

"Los negros —dice Mezzrow— me produjeron un sentimiento de inferioridad y me hicieron pensar que como músico quizá no valía yo un pepino a pesar de mis grandes planes y esperanzas..." La aportación más importante de Mezzrow no está por eso tanto en sus interpretaciones con el clarinete como en su libro *Really the Blues,* que encierra de modo incomparable el ambiente del Chicago de los veintes y ante todo del Harlem de los treintas y cuarentas. Mezzrow, si bien de piel blanca, se designaba a sí mismo repetidas veces como negro, e insistía, en las veces en que fue a dar a la cárcel en que lo pusieran en las secciones para negros. En Harlem, por un tiempo, se ganó la vida vendiendo mariguana, y describe el vicio por la droga con un extraordinario vigor y en un elevado nivel

literario. La filosofía de su libro es la de un vitalismo sin trabas: "Eso es lo que en realidad decía Nueva Orleáns —era una fiesta de todos los que vivían y respiraban—. Era una declaración de guerra a la muerte. Era negarse a sucumbir, un obstinado aferrarse, una loa a la circulación de la sangre, un hosanna a las glándulas sudoríparas, un himno al estómago, que duele cuando está vacío. ¡Aleluya, amigos, que brilla el sol!"

Acaso esté en la naturaleza de este instrumento el que elementos tradicionales del jazz hayan permanecido vivos para que los clarinetistas se abrieran paso hasta los setentas y los ochentas, mucho más que los músicos de otros instrumentos. Esto puede decirse, por ejemplo, de Bob Wilber, inicialmente inspirado por Bechet, y de Kenny Davern. Ambos combinan el calor de la manera tradicional con una índole de elegancia contemporánea. Wilber dijo una vez: "Sentí entonces [en los cincuentas] y más aún ahora que hay una *unicidad* en el jazz. Los estilos no deben convertirse en barreras entre los músicos."

Pero volvamos a los treintas... El clarinetista en el que los aficionados piensan primero cuando se habla del clarinete en el jazz: Benny Goodman. También proviene del círculo de Chicago. Es el "King of Swing" de los treintas, a cuyo brillante y elegante estilo con el clarinete se debe atribuir el que el clarinete y la era del Swing llegaran a ser tan afines. B. G. —como se ha abreviado su nombre— es uno de los grandes estilistas del jazz, un superlativo de *charme,* ingenio y complacencia. Sus interpretaciones se integran desde las grabaciones con su gran orquesta hasta las que hizo con los diferentes pequeños conjuntos, desde el Benny Goodman-Trio con Teddy Wilson al piano y Gene Krupa en la batería, y el cuarteto con el que logró

sus primeros éxitos el vibrafonista Lionel Hampton, hasta el Benny Goodman Sextet, en el que el guitarrista Charlie Christian colaboró en la creación del jazz moderno. Por cuanto toca a la expresión, Goodman ha sido capaz de decir con el clarinete casi todo lo que los otros instrumentos apenas pudieron expresar en las formas más recientes del jazz. Pero lo logró —y ésta es su hazaña— sin las sutilezas armónicas ni la complejidad rítmica del jazz moderno. También aquí puede encontrarse el motivo de la situación desfavorable en que están los clarinetistas del jazz moderno. Por otro lado, es precisamente B. G. un maestro de las sutilezas. Su dinamismo va, sin fisura, del suspirado pianísimo al jubiloso fortísimo. Asombrosa es sobre todo la maestría con la que Goodman sabe tocar tonos suavísimos, conservando, sin embargo, hasta en la ejecución de conjunto de gran orquesta, la atención de los oyentes aun en las últimas filas de las grandes salas de concierto.

Otros conocidos clarinetistas de la época del swing fueron Artie Shaw y Woody Herman. Ambos hacían "festejar" su clarinete por sus grandes orquestas, a la manera de Goodman. También Jimmy Hamilton, Buster Bailey e indirectamente Edmond Hall han recibido la influencia de Benny Goodman, como en general todos los clarinetistas que tocaron con él y después de él, con excepción de Lester Young y los clarinetistas del jazz moderno que derivan de él. Hamilton tocaba en la orquesta de Duke Ellington unos solos que eran más suaves y retenidos que los de Benny. Si fueran ciertas las teorías de los racistas del jazz, habría que suponer, cuando se escucha a Hamilton y a Goodman, que Hamilton es blanco y Goodman negro, siendo en la realidad exactamente lo contrario. La evolución de Hamilton en los últimos años lo ha convertido en uno de

los clarinetistas importantes del jazz moderno. Da pena que no se lo mencione al lado de sus colegas más conocidos: Buddy DeFranco, Tony Scott y Jimmy Giuffre. Quizá se deba ello a que tocaba en la orquesta de Duke Ellington, en la que lo dejan un poco en la sombra otros solistas mayores, como Harry Carney, Johnny Hodges, etc. Otros dos excelentes clarinetistas de la orquesta de Duke Ellington son Russell Procope y Harold Ashby, cuyo instrumento principal es ciertamente el saxofón.

Edmond Hall, fallecido en 1967, es el más importante clarinetista negro del Swing y, junto con Benny Goodman, el más destacado estilista del Swing en su instrumento. Posee un sonido cortante y mordaz que contrasta frecuentemente con la flexibilidad de Benny Goodman. En los años cuarentas y cincuentas, Hall tocaba en el círculo Dixieland neoyorquino de Eddie Condon. Aquí sobresalió también Peanuts Hucko, clarinetista que toca un "Benny Goodman dixielandizado".

El hecho de que los diferentes estilos de los instrumentos evolucionaran paralelamente unos respecto de otros muestra que el desarrollo del jazz ha sido orgánico. Casi cada instrumento tiene su Roy Eldridge o su Charlie Parker. El Eldridge del clarinete es Edmond Hall, el Parker es Buddy DeFranco, único clarinetista que técnicamente logró vencer a Benny Goodman; es un improvisador de gran empuje vital que lo ha llevado a tocar varias veces con Lionel Hampton en grabaciones dirigidas por Norman Granz. El brillo de su estilo es tan nítido que se lo ha sentido con frecuencia como "frío", y es una de las paradojas del jazz el que un improvisador tan "caliente" y original como DeFranco tenga para muchos de sus auditores un efecto *cool.*

Caracteriza la difícil, casi desesperada, situación del clarinete en el jazz actual que DeFranco, finalmente resignado, aceptara la dirección de la orquesta de Glenn Miller, donde tuvo que "tocar música aburrida y no pudo hacer nada en favor de su propio desarrollo, pero siquiera pudo sobrevivir económicamente" (Leonard Feather). En 1973 dejó la orquesta para intentar nuevamente el jazz, hasta cierto punto con poco éxito de público.

No contradice la situación de Buddy DeFranco como "el Charlie Parker del clarinete" el que antes de él hubiese existido un músico europeo que, en sentido estricto, fue el primero que tocó bebop en el clarinete. Se trata del sueco Stan Hasselgard. Benny Goodman lo hizo miembro de su sexteto en la primavera de 1948, de tal modo que Stan fue el único clarinetista a quien B. G. aceptaba junto a él. Pocos meses después, en noviembre del mismo año, Hasselgard sufrió un accidente de automóvil que lo llevó a la tumba, en tal forma que la influencia que partió de él no llegó a ser considerable. Stan Hasselgard fue —después de que a fines de los treintas y principios de los cuarentas el gitano francés Django Reinhardt había ejercido una gran influencia en casi todos los guitarristas del jazz—, el segundo europeo que posee significación como creador estilístico.

Tras la "frialdad" de Buddy DeFranco, el "calor" de Jimmy Giuffre causa una impresión tanto más fuerte. Giuffre tocaba al comienzo casi exclusivamente en los registros bajos de su instrumento. Algunas ocasiones ha señalado que lo hacía porque no podía tocar de otra manera. En efecto, la transición fluida de los registros graves a los agudos en el clarinete constituye la mayor dificultad al tocar este instrumento.

En aquella época, la deficiencia técnica de Giuffre adquirió un acento estilístico. La oscura calidez de su manera de tocar parecía representar finalmente lo que por tanto tiempo se había echado de menos: un estilo clarinetístico moderno, que corresponda por ejemplo al "Brothers Sound" de los saxos tenores. Pero Giuffre toca su clarinete tal como veinte años antes había tocado ya el suyo Lester Young, según puede verse por los pocos discos que Pres grabó entonces con este instrumento: en 1938 con el Kansas City Ensemble y alrededor de ese año a veces con la orquesta de Count Basie. Muchos especialistas no dudan de que Lester, si hubiera tocado con mayor frecuencia el clarinete, habría adquirido con este instrumento la misma importancia que con el saxo tenor. Lester mismo ha dicho repetidas veces que tocó con poca frecuencia el clarinete precisamente porque no logró encontrar un instrumento apropiado. En el fondo subsiste la paradójica situación de que el "cool" jazz sólo posee dos clarinetistas que corresponden en su sentido más estricto a este concepto: Lester Young y Jimmy Giuffre, mientras que entre los saxofonistas tenores se multiplicó tantas veces el sonido de Lester Young que éste mismo parecía vivir durante sus últimos años en un mundo de espejos.

En forma ciertamente indirecta, algunos saxos tenores han llevado adelante la fría concepción de Lester Young cuando tocaban en algunas ocasiones y como instrumento secundario el clarinete: Zoot Sims, Buddy Collette y otros, pero esto era registrado casi siempre como efecto lateral sorprendente y no como forma genuina de tocar, como por ejemplo la forma de tocar el tenor de Sims. Mucho más tarde —a principio de los años setentas—, un músico que fue conocido a través del "Bitches Brew" de Miles Davis, Benny Maupin, nos

recordaba, en el clarinete y el clarinete bajo, que la uniformidad y calma de Lester Young podría constituir una herencia de gran encanto precisamente en los sonidos del jazz electronizado de nuestros días.

Pero volvamos con Jimmy Giuffre. En la segunda mitad de los años cincuentas abandonó más y más los registros oscuros de su instrumento —probablemente porque el éxito de su forma de usar los registros bajos lo obligaba a tocar clarinete con tanta frecuencia que logró superar su desventaja técnica—. Por último, en los sesentas y setentas, Giuffre se destacó como músico sensible de un free jazz concebido fría y reservadamente y de características de música de cámara.

John La Porta y Sam Most llevaron la abstracción aún más adelante, casi hasta el límite de un sonido parecido al de la flauta. Ambos ya eran considerados en los años cincuentas como vanguardistas, antes de que a través del free jazz se hiciera evidente hasta qué límites puede llegar el concepto de "vanguardia" en el jazz. John La Porta, que es a la vez excelente arreglista, conquistó gran reputación, principalmente por sus trabajos en las universidades y colegios de los Estados Unidos.

Otros dos músicos importantes que entablaron la lucha con la difícil posición del clarinete en el jazz son el alemán Rolf Kühn y el norteamericano Tony Scott. De 1956 a 1969, Kühn vivió en los Estados Unidos y John Hammond lo llamó "un nuevo Benny Goodman". Leonard Feather encontró que "Kühn tuvo la desgracia de entrar en la escena del jazz en una época en que su instrumento había sufrido una decadencia, aparentemente irreversible, en popularidad. De no haber sido por esta circunstancia, bien podría ser uno de los principales nombres del jazz de hoy". Durante

los sesentas y setentas, Kühn incorporó muchos impulsos modernos, tomados al principio de Eric Dolphy, y después elementos de música de fusión.

Tony Scott es un verdadero músico de "jam session", uno de los pocos que todavía existen, con gran deseo de tocar y, sobre todo, con el "sonido más fuerte de todos los clarinetistas" (Perry Robinson); es un verdadero clarinetista, que siente en razón del instrumento, sin importarle la situación estilísticamente desfavorable en la que se encontraba por entonces el instrumento escogido por él. "No me gustan los entierros", dijo Scott cuando parecía que a fines de los años cincuentas se iba a efectuar definitivamente el entierro del clarinete, "por eso me fui a Asia".

En Asia inspiró Scott a docenas de músiccs y los instruyó. Lo que hicieran los muchos "Americans in Europe" —los músicos norteamericanos que viven hoy en toda ciudad mayor y en muchas pequeñas de Europa— juntos, lo hizo Scott en el espacio asiático, tanto más extenso —desde Taiwan a Indonesia, de Okinawa a Tailandia—, él absolutamente solo: entregar el mensaje del jazz a toda una generación de jóvenes músicos de jazz. Desde principios de los setentas, Scott ha estado viviendo en Roma.

Mas la solución del dilema del clarinete, que simplemente parecía no encajar en el cuadro sonoro "saxofonizado" del jazz moderno, tampoco la trajo la huida de Tony Scott a Asia. Esta solución fue encaminada por el gran vanguardista fallecido en 1964, Eric Dolphy, en el clarinete y, más aún, en el clarinete bajo.

Nunca antes el clarinete bajo había sido un verdadero instrumento de jazz. Dolphy lo convirtió en eso, con emociones desgarrantes y salvajes expresiones, con fuerza también físicamente monstruosa que daba a sus

oyentes la sensación de que no estaba tocando de ninguna manera el viejo —y considerado siempre como un poco fuera de moda— clarinete bajo, sino un instrumento totalmente nuevo que nunca antes se había escuchado no obstante que Harry Carney, el saxofonista barítono de Duke Ellington, y algunos otros, habían utilizado ocasionalmente el clarinete bajo en la forma convencional de tocarlo.

La forma de tocar el clarinete bajo de Dolphy ha hecho escuela con gran rapidez, evidentemente con más intensidad en Europa que en América. El holandés Willem Breuker, el británico John Surman, el alemán Gunter Hampel, el luxemburgués Michel Pilz, el francés Michel Portal y el italiano Gianluigi Trovesi han estado tocando clarinete bajo —algunos de ellos, también el clarinete— con el concepto de Dolphy, y sin embargo, con sus propios estilos individuales. Hampel, que pasa cerca de la mitad del año en Alemania, la otra mitad en Nueva York, es un maestro de una compleja filigrana, en el clarinete bajo así como en otros varios instrumentos (flauta, vibráfono, piano) con su propio grupo. Breuker se ha apropiado la música popular del siglo XIX: polkas, operetas, valses, marchas, tangos y música popular holandesa. Se le ha llamado el "Kurt Weill del jazz". Trovesi estudió música medieval prebarroca y música de danza, combinando este conocimiento con su amor al jazz.

Músicos norteamericanos que deben mencionarse en este contexto son Doug Ewart, L. D. Levy, Walter Zuber Armstrong y David Murray. Levy se dio a conocer con sus convincentes discos en dúo (con el clarinete bajo, el saxofón alto y la flauta) con el contrabajista Richard Davis. Ewart fue socio, entre otros, de George Lewis y de otros músicos de la AACM. Murray,

miembro del cuarteto World Saxofon, ha escrito notable música para el teatro y para obras en Broadway y fuera de Broadway.

Aparte de eso, la corriente principal del jazz de los setentas se volvió tan importante entre clarinetistas como entre músicos de otros instrumentos. A este campo pertenecen Bobby Jones (que falleció en 1980), Eddie Daniels y Roland Kirk (acerca del cual hablaremos más en el capítulo acerca del saxofón tenor). Jones, que saltó al foro por su colaboración con Charles Mingus, ocasionalmente pareció un "Edmond Hall de los setentas", con la expresividad del swing de Hall, pero con una mayor movilidad, más contemporánea. Daniels tiende a un bebop saludable, contemporáneo, que toca con la perfección de un virtuoso.

En el campo de la fusión, Tom Scott y Alvin Batiste han hecho sonidos de clarinete interesantes desde el punto de vista del jazz. Particularmente única es la obra de Batiste con el clarinete eléctrico, llena de recuerdos de los grandes clarinetistas de la vieja Nueva Orleáns.

Por último, volvamos al estilo free, citando a Anthony Braxton, John Carter, Michael Lytle y Perry Robinson. El multiinstrumentalista y compositor Braxton crea líneas abstractas iridiscentes sobre los distintos instrumentos de la familia del clarinete, que muchos espectadores perciben como muy complicadas y que sin embargo le han valido fama mundial. Aunque John Carter fue compañero de Ornette Coleman en Texas, no se dio a conocer hasta los setentas, cuando el clarinete dio las primeras señales de estar siendo revitalizado, primero en Europa y después en América. Es un músico de cámara del jazz, de tonalidad *free*, cuyo estilo tiene sólidas raíces en la gran tradición del clari-

nete en el jazz. Un hombre de la generación más reciente, por contraste, es Michael Lytle, que forma parte del Estudio de Música Creadora en Woodstock, Nueva York. Siendo el clarinetista más radical de su generación, produce sonidos con su instrumento que aun a los especialistas les suenan como cualquier cosa menos a clarinete, y sin embargo, desentierra un oculto lirismo tras los *collages* y *clusters* de su música.

Por último, hemos de mencionar a los músicos que hoy primero acuden a la mente cuando se habla del clarinete contemporáneo entre todos los estilos: Perry Robinson tocó con la Jazz Composers Orchestra, con Roswell Rudd, Charlie Haden y Sunny Murray, con Gunter Hampel y el grupo Dave and Darius Brubeck (un grupo orientado hacia el rock-jazz que es dirigido por uno de los hijos de Dave Brubeck, tan dotados para la música), y todos estos nombres señalan su universalidad. Universal es algo diferente de multifacético. Robinson no es —como Eddie Daniels— un músico de estudio bien instruido y profesional que sabe de todo, y esto ciertamente no se dice en sentido peyorativo; Robinson posee, como por ejemplo McLaughlin entre los guitarristas, los diferentes estilos y posibilidades de ejecución, free, cool, bop, Swing, rock, reunidos en aquel nuevo estilo que constituye el estilo de los años setentas y ochentas. En una entrevista declaró:

> Queremos tocar toda clase de música y, eso no obstante, queremos ser enteramente nosotros mismos... El clarinete es increíble, pues tiene todos esos registros diferentes. Sólo es frustrante que tenga tan poco volumen; no soporta todo el peso sonoro cuando quieres pasar a través de un conjunto. Esto es lo que me preocupaba principalmente al desarrollar la ejecución

de energía en el clarinete. He leído un montón sobre el sonido y sobre cómo pasar a los registros altos tocando más fuerte. La urgencia de expresarse se hace a veces tan arrolladora que tendremos que encontrar nuevos caminos, caminos psíquicos, medios de control de respiración, pensar en grande y pensar lejos...

Los saxofones

El instrumento ideal del jazz es un instrumento que tenga la fuerza expresiva de la trompeta y la agilidad del clarinete. El saxofón es el único instrumento que posee estas dos cualidades, que en todos los demás se enfrentan incompatiblemente. Es ésta la razón por la que es tan importante en el jazz, pero adquirió esta importancia apenas a principios de los años treintas. Cabalmente no puede hablarse de una tradición de Nueva Orleáns con respecto a los saxofonistas, al menos no en el sentido en que se hace con los otros instrumentos de la música de jazz. Los pocos saxos que hubo en Nueva Orleáns —dos o tres— no crearon un estilo. Se les veía con los mismos ojos asombrados con que hoy se observan los intérpretes del sousafón o del teremín, más por su valor de rareza que por la música. En general, los saxofones pertenecían no tanto al jazz como a la "sweet-music" y a la música de moda. Esto cambió en los tiempos del estilo de Chicago. Un rasgo típico es que los New Orleans Rhythm Kings no tenían saxos cuando llegaron en 1921 de Nueva Orleáns a Chicago; pero en el establecimiento Friar's Inn, en que lograron firmar un contrato y en el que se hicieron famosos, fueron obligados a incluir a un saxofonista, que no hizo sino tropezar y vacilar en el conjunto de los NORK sin llegar jamás a sentirse realmente bien

entre ellos, hasta que, una vez concluida la temporada en el Friar's Inn, se salió de la orquesta. Como por lo pronto no había una tradición del saxofón en el jazz, la tuvo que suplantar la tradición del clarinete para que se pudiera tocar jazzísticamente el saxo. La importancia que ha adquirido el saxofón —en forma principal el tenor— en el jazz moderno se percibe de golpe cuando se piensa que, en efecto, se tocaba el saxofón al principio más o menos como una clase especial de clarinete, mientras que hoy, a la inversa, muchos clarinetistas del jazz moderno tocan su instrumento a la manera del saxo tenor.

Hay saxofones desde el soprano hasta el bajo, pasando por el contralto, el tenor y el barítono. En el jazz son importantes el primero y los tres últimos, y a ellos les dedicaremos en seguida incisos especiales.

Adrian Rollini ha tocado música al estilo Dixieland y Chicago con el saxo bajo, con su sonido un poco nasal, y lo hizo con el mismo propósito con que Boyd Raeburn empleó este instrumento como voz más baja del grupo de saxos de su *big band* en el jazz moderno: para proporcionar profundidad y base a la escala sonora. Joseph Jarman y Roscoe Mitchell utilizaron el saxofón bajo en el free jazz y han producido en él sonidos similarmente "graznantes" y exóticos, como los que se producían en los otros saxofones en la vieja Nueva Orleáns al principio del desarrollo del saxofón. O sea que aún hay esperanzas para el saxo bajo.

El saxofón soprano

El saxo soprano sigue donde el clarinete termina. Una de las razones es que es más fuerte su sonido. Tiene la historia más desproporcionada de todos los instrumen-

tos usuales en el jazz, más desproporcionada todavía que la del violín. Al principio estaba casi sólo Sidney Bechet, hoy hay cientos de saxofonistas sopranos. En innumerables *big bands* y orquestas de estudio, un saxofonista tenor ya no resulta aceptable si no domina también el soprano como segundo instrumento. En realidad, las cosas se han invertido un tanto desde los setentas; a menudo el soprano se convirtió en el principal instrumento, y el tenor en el segundo.

Durante decenios se nos ha dicho que el saxo soprano se utilizaba tan poco por la dificultad de tocarlo "limpio". Sus líneas de tonos agudos suenan obligatoriamente desafinadas. Entretanto, ya sabemos que ésa es precisamente la ventaja del instrumento, para el cual la "dirtiness", la "suciedad" en la entonación, tan importante en todas las fases de la historia del jazz, está fundada en su propia naturaleza. Casi se podría decir: el saxofón soprano tiende a aplanar, a "bemolizar" prácticamente toda nota, convirtiéndola en *blue note,* en nota *blue.* Toda la escala se vuelve *blue.* Es ésta una tendencia inmanente al folk blues y al blues arcaico desde sus principios. Las tres *blue notes* clásicas del jazz son compromisos con el sistema armónico europeo. En realidad, la música del africano tiende, igual que la del afroamericano, a enajenar cada uno de los tonos de la escala, a no aceptar ninguno como lo que es en realidad y a cambiar la función de cada uno en forma de enunciación personal. El saxo soprano lo logra en forma ejemplar: "africaniza". Acerca de este hecho, de que precisamente en ello radica su verdadera fuerza, se puede hacer la prueba a la inversa. En efecto, hay saxofonistas soprano que, a pesar de toda la dificultad técnica instrumental, lograron tocar "limpio" su instrumento: Lucky Thompson, por ejemplo, que en los

sesentas transfirió la belleza perfecta de su sonido de tenor al de soprano. Pero ha tenido un éxito relativo, pese a la elevada refinación estética de su forma de tocar. Se le admira, pero no emociona realmente.

El Louis Armstrong del saxo soprano es Sidney Bechet, que tiene la majestuosa expresión de aquél. En el transcurso de su rica vida, que lo llevó de la Nueva Orleáns de antes de la primera Guerra Mundial al París de los años cincuentas, cambió gradualmente y cada vez con mayor decisión del clarinete al saxo soprano. Lo hizo no sólo porque, como se ha dicho, el soprano resultaba más fácil de tocar para el Bechet que estaba envejeciendo, porque exige menos volumen de aire para tocarlo con fuerza, sino, sobre todo, porque permite una mayor expresividad. Y a Bechet le importaba alcanzar un máximo de expresión. No en vano se ha querido ver en él al padre de la gran tradición baladística del jazz. Para el profano, esta tradición empieza con el "Body and Soul" de Coleman Hawkins en 1939. Pero en realidad empieza con Sidney Bechet (y con Louis Armstrong).

Sidney Bechet tuvo, en el saxo soprano, pocos discípulos: Johnny Hodges, Don Redman, Charlie Barnet, Woody Herman, Bob Wilber y, en cierto sentido, todavía en la era de Coltrane, Budd Johnson y Jerome Richardson. Todos ellos han aplicado la experiencia de Bechet al mundo estilístico al que pertenecen. Johnny Hodges, como el solista quizás más famoso de la orquesta de Duke Ellington, se sentía arrastrado a la expresividad en forma parecida a la de Bechet. Pero los solos de soprano que tocó en los años veintes y treintas con Ellington parecen pálidos comparados con el vigor de su ejecución en el saxo alto. Por eso Hodges abandonó, a partir de 1940, totalmente el instrumento so-

prano. Quizá sintió también que en este instrumento siempre quedaría un poco a la sombra del gran Bechet, a quien debía mucho también en otros aspectos. Fue hacia el fin de su vida, época en que se puso de moda el sonido del saxofón soprano, cuando Ellington deseó que Hodges le diera a este instrumento otra oportunidad, pero no hubo tiempo. Hodges falleció en 1970.

Cuando durante los setentas se redescubrió la tradición de la música negra, especialmente por las actividades de los músicos de la AACM, se renovó el interés en Sidney Bechet. El tenor David Murray, por ejemplo, grabó su "Bechet's Bounce", convincente combinación del antiguo estilo de Bechet y de sonidos free contemporáneos.

La afinidad entre Hodges y Bechet en este aspecto se hace patente en Woody Herman: así como en su calidad de saxofonista alto viene de Hodges, como saxofonista soprano desciende de Bechet.

Dije que como saxofonista soprano Bechet tuvo pocos discípulos. Pero también John Coltrane es, en este instrumento, discípulo de Bechet. Lo sé por experiencia personal: al pasar de los cincuentas a los sesentas, Coltrane repetidas veces me pidió que le mandara discos de soprano de Bechet, especialmente de su periodo francés, para poder estudiarlos. Con su solo sobre "My Favorite Things", Coltrane impuso de golpe el saxo soprano (véase también la sección sobre Coltrane).

Tenemos, pues, también en el ámbito del saxofón soprano, esa continuidad del desarrollo que es tan eminentemente significativa para el jazz: desde Nueva Orleáns, en este caso desde Sidney Bechet, hasta las realizaciones más modernas y complicadas en Coltrane y más allá de él, hasta Wayne Shorter y sus "discípulos" y coetáneos.

Coltrane conservó la expresividad y la "dirtiness" de Sidney Bechet. Pero en lugar de la claridad majestuosa por la que Sidney Bechet hace recordar a Louis Armstrong, aportó la actitud meditativa de Asia. El soprano de Coltrane recuerda la *shenai* de la música de la India septentrional, el *nagaswaram* de la meridional y la *zoukra* de la música árabe. Su ejecución del saxo soprano anhela en la práctica la modalidad, y la modalidad se manifiesta aquí precisamente como lo que es: el equivalente en jazz de los "modos" de la música árabe y las *ragas* de la música de la India.

Sin la ejecución de Coltrane en el saxo soprano, toda la ola asiática del jazz resulta inconcebible, no sólo en lo que atañe al saxofón soprano, sino también a todos los demás instrumentos, sobre todo aquellos que fueron explorados en medida creciente a partir de los años sesentas o que fueron alterados en la forma de su ejecución: violín, flauta, gaita, oboe, corno inglés, etc. Sí, hay que decirlo: precisamente por eso se exploraron todos estos instrumentos, porque la forma de tocar de Coltrane se convirtió en el gran modelo. Sin embargo, Coltrane no fue el primero que tocó jazz moderno en el saxofón soprano: el primero en hacerlo fue Steve Lacy. Ya hemos mencionado su peculiar desarrollo en la sección sobre el trombón, en relación con Roswell Rudd.

Steve llegó directamente del Dixieland al free jazz, sin el recorrido usual por bebop y cool jazz. Al contrario, el bop lo descubrió cuando ya tocaba *free*. En 1952 produjo Dixieland con músicos como Max Kaminsky, Jimmy McPartland y Rex Stewart, en 1956 estuvo con Cecil Taylor, y en 1960 con Thelonious Monk. Es uno de los pocos artistas de instrumentos de viento —probablemente el único de piel blanca— que

llegó a comprender y asimilar totalmente a Thelonious Monk.

Ya su evolución —Kaminsky, Cecil Taylor, Monk— es indicio de la originalidad del modo de tocar de Lacy. Es el único saxofonista soprano de la historia del jazz que escogió desde el principio el saxo soprano como único instrumento principal. En forma correspondiente, no derivaba, como todos los demás, su forma de tocar del clarinete, del saxofón tenor o del alto. Lacy, que vivió en París de 1963 a 1980, se encuentra fuera de las tres tendencias que formaron escuela: Sidney Bechet, John Coltrane y Wayne Shorter. Fue, hasta donde yo sé, el primero que produjo sonidos ejecutados al revés, es decir, no soplando dentro del instrumento, sino absorbiendo "hacia atrás" aire a través del instrumento. Más tarde, en el free jazz, lo hicieron también muchos otros.

Leonard Feather supone que fue Steve Lacy quien despertó en Coltrane el interés por el saxofón soprano. La idea se impone, puesto que, antes de que Lacy perteneciera al cuarteto de Thelonious Monk, Coltrane era el que tocaba con Monk. El club en el cual se podía oír siempre a Monk por esa época era el Five Spot de Nueva York, lugar de reunión del grupo "in" del jazz. Se puede suponer con probabilidad rayana en seguridad que también Coltrane oyó a Lacy.

"My Favorite Things", como ya se dijo, se convirtió en *hit*. Inmediatamente se precipitaron las grandes orquestas y las orquestas de estudio sobre el sonido del soprano. La gama de la sección de saxofones se amplió. Algunos arreglistas se hicieron especialistas en incluir el nuevo sonido de soprano en la paleta orquestal: Oliver Nelson, Quincy Jones, Gil Evans, Gary McFarland, Thad Jones y, después, Toshiko Akiyoshi.

El saxofón soprano no sólo recibió la herencia del clarinete; en determinados aspectos heredó también algo del saxo tenor. En la época del free jazz, muchos saxofonistas gustaban de tocar notas muy agudas en su instrumento, en forma que recordaba el sonido de falsete de los vocalistas del blues y del gospel: elevarlo a alturas que pasan con mucho del ámbito tonal normal del instrumento tenor. La tendencia a "tocar agudo" pertenece al jazz desde que existe. La manera de tocar *hot* se alcanza muchas veces tocando agudo, en una forma que hizo sospechar al etnólogo musical Alphons Dauer que la palabra *hot* deriva en realidel del francés *haut* = agudo, alto. Se comprende que el instrumento tenor, en sus agudos, ciertamente ofrece una voz instrumental extática e intensa, pero, por el otro lado, de relativa estrechez musical. El saxofón soprano proporciona las posibilidades del "tenor en falsete" en forma más sencilla y además musicalmente más correcta. Por eso hay todo un grupo de saxofonistas soprano que al principio eran especialistas en saxofón tenor "agudo": Pharoah Sanders, Archie Shepp, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Sam Rivers y el inglés John Surman (cuyo instrumento principal fue por lo general el saxofón barítono y que en el soprano tocaba primero "barítono agudo" hasta que cambió cada vez más decididamente al soprano). Un nuevo estudio de los músicos cuyos principales instrumentos son el tenor, el alto o el barítono, se encontrará en las secciones que tratan de tales instrumentos.

Otros importantes saxofonistas sopranos después de Coltrane son los altistas Oliver Nelson, Charlie Mariano, la británica Barbara Thompson, Jerry Dodgion y Cannonball Adderley, que falleció en 1975 (todos los cuales a menudo tocaron típicas frases de alto en el

saxofón soprano); y los instrumentistas tenores Dave Liebman, Steve Grossman, Roland Kirk (que entre sus instrumentos incluyó el manzello, parecido al soprano), Jerome Richardson, Budd Johnson, Carlos Garnett, Azar Lawrence, Zoot Sims, René McLean, Joe Farrell, Sam Rivers, y —de más importancia— Wayne Shorter (que ejerció gran influencia sobre muchos de los antes nombrados).

Shorter, que salió de uno de los grupos de Art Blakey, llegó a ser conocido como *el* saxofonista del Quinteto de Miles Davis de 1964 a 1970. En "In a Silent Way" tocó por primera vez, en 1969, en un disco el saxo soprano y consideró eso como tal bagatela que ni siquiera las listas de ejecutantes llaman la atención sobre este instrumento. Pero todo el mundo del jazz lo escuchó inmediatamente. "Bitches Brew", un año más tarde, no se puede concebir sin el saxo soprano de Shorter. Wayne Shorter estetizó el legado de Coltrane. Miles + "Trane" = Shorter quiere decir: Shorter une la tendencia a la meditación de Coltrane con el lirismo de Miles. Su tono soprano posee la expresividad que describimos al principio de nuestro capítulo sobre Miles Davis: aislamiento, retracción de lo mundano —"el sonido está suspendido como nube"—. Como saxofonista soprano, mas no como saxofonista tenor, se encuentra Shorter a la altura de los más grandes improvisadores del jazz: el tono —cada tono individual— ya implica toda la música y toda la personalidad musical del improvisador.

Shorter ama la música brasileña. Una de sus piezas más brillantes es la transformación de "Dindi" —una de las primeras composiciones de bossa nova que Antonio Carlos Jobim dedicó a la difunta Sylvia Telles, la primera cantante del bossa nova— en una excursión

emocionante e hímnica de free jazz y que, sin embargo, conserva en cada nota la delicadeza brasileña. Shorter había formado parte del más célebre de todos los grupos de fusión, desde sus comienzos en 1971: el Weather Report. Entre toda la electrónica de este grupo, su sonido característico a menudo es difícil de distinguir, pero Shorter definitivamente constituye una fuerza importante del surgimiento del soprano al punto de instrumento de viento predilecto en el jazz rock y la música de fusión. Algunos de los músicos que han tocado el soprano en discos con música de fusión, rock y funk son Ernie Watts, Tom Scott, Steve Marcus, Ian Underwood, Ronnie Laws, Grover Washington y, especialmente en Europa, Barbara Thompson, a quien ya hemos mencionado.

Algunos de estos músicos, y aún más los que pertenecen al free jazz, han puesto especialmente en claro que el soprano se aproxima más que los otros saxofones al sonido y la entonación "africanos". Importantes músicos del free jazz que despertaron la atención como sopranistas pueden encontrarse principalmente en y alrededor de la AACM: Anthony Braxton, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, así como Oliver Lake y Julius Hemphill. Ocasionalmente, Jarman produce el típico "gruñido" que Sidney Bechet en forma tan conmovedora empleaba en los bajos registros para crear sus expresiones de blues y balada. Hemphill dedicó uno de sus discos a la tribu dogon, del África occidental, que vive en total aislamiento en el Alto Volta, haciendo referencias no sólo a la música sino también a la mitología de esta tribu.

Pero también el legado "puro" sigue con vida, más influido por el Swing que por Coltrane y Shorter. Está representado de manera ejemplar por Bob Wilber y

Kenny Davern, en discos individuales así como con sus "Soprano Summits" desde 1975.

Tocar el soprano "puro", según la vena del esteticismo contemporáneo, es algo especialmente cultivado por el noruego Jan Garbarek y por Paul Winter, pero también en dúos sin acompañamiento y en formaciones similares a música de cámara, de algunos de los músicos antes nombrados, como por ejemplo Dave Liebman. Particular atención ha creado el sonido claro y melancólico de Jan Garbarek, uno de los músicos europeos que han influido también sobre los músicos norteamericanos: en realidad, más que sus colegas europeos.

El saxofón contralto

La historia del saxo alto se distingue de la de casi todos los demás instrumentos de jazz en que comienza apenas en la época del Swing. A la tríada instrumental Jimmie Noone-Johnny Dodds-Sidney Bechet entre los clarinetistas de los veintes corresponde entre los saxos una tríada que en los años treintas indicaba todo lo que se debía tocar en el alto: Johnny Hodges-Benny Carter-Willie Smith.

Johnny Hodges, músico de la orquesta de Duke Ellington, fallecido en 1970, es un melodista de la categoría de Louis Armstrong o Coleman Hawkins. Su *vibrato* cálido y expresivo y su modo de confundir los diversos sonidos a manera de *glissando* han convertido el Hodges-*sound* en uno de los sonidos instrumentales más conocidos del jazz. Una oscura y tropical saciedad parece revelarse en él, y en las piezas lentas se acerca con frecuencia al sentimentalismo. A un ritmo más rápido, Hodges sigue siendo el grande y no-

table improvisador que ha sido desde que se unió a la banda de Duke Ellington en 1928.

Entre los numerosos discípulos de Hodges, el más importante es Woody Herman. Herman toca todavía hoy solos inspirados por Hodges, que se encuentran en contraste notorio y divertido con la concepción moderna de los músicos jóvenes que pertenecen a su orquesta.

Benny Carter es la contraparte de Hodges. Donde éste ama la melancolía, tiene Benny Carter una gran claridad y ligereza. Carter se estableció en los cuarentas en Hollywood, donde —junto con el trompetista Harry Edison— inició una segunda carrera como arreglista y compositor para estudios de cine y televisión. Benny Carter es uno de los músicos más universales del jazz; tiene igual importancia como saxo alto, arreglista y director, y es notable como trompetista, saxo tenor, trombonista y clarinetista. Todavía hablaremos de Carter en el capítulo dedicado a las *big bands.*

Willie Smith, fallecido en 1967, fue un improvisador enérgico, poderoso y expresivo y, además, un excelente saxofonista-director en *big bands.*

La madurez con que la constelación Hodges-Carter-Smith representa al saxofón contralto asombra aún más si se observa lo que existía antes. Estaba Don Redman, quien como arreglista ha tenido una influencia insospechada en la formación del sonido de las grandes orquestas de jazz a fines de los veintes y comienzos de los treintas; en sus orquestas tocaba ocasionalmente solos con su saxo alto. Entre los músicos del estilo de Chicago hay que mencionar a Frankie Trumbauer, de quien existen grabaciones en compañía de Bix Beiderbecke.

Trumbauer no tocaba el alto afinado en mi bemol,

sino más bien el "C-Melody-Sax", emparentado con ese instrumento.

Después de esta trilogía Hodges-Carter-Smith, el desarrollo del saxofón contralto se concentra en una personalidad insigne: Charlie Parker. En la sección que le dedicamos a él y a Dizzy Gillespie hemos intentado dar una visión de su posición única. La significación de Parker fue por lo pronto tan grande que aparte de él apenas si se puede mencionar a otro gran saxofonista alto en el bop. El único que en realidad tuvo importancia fue Sonny Stitt, quien vacilaba entre el tenor y el alto y quien extrañamente independiente de Parker llegó a tocar el saxofón alto en forma parecida a la de Bird, de gran claridad y expresividad.

Hubo un ámbito que permaneció relativamente libre del bebop hasta llegados los cincuentas: el "Jump", un estilo de tocar (¡y bailar!) popular en Harlem y en los *ghettos* de otras grandes ciudades. Tres de sus músicos más sobresalientes son saxofonistas alto: Earl Bostic, Pete Brown y Johhny Hodges. Este último —especialmente en los pocos años de su carrera en que no fue miembro de la banda de Ellington— fue un músico de dinámicos ritmos Jump, como lo muestran sus discos con el organista Wild Bill Davis. A finales de los cuarentas, antes de la gran era del rock and roll, Bostic se anotó triunfos de proporciones de rock and roll con su "Flamingo" y otros discos. Y Pete Brown halló un estilo en que el contraste entre el *staccato* arcaico y la moderna concepción produce involuntariamente un efecto alegre.

Mientras que en todos los instrumentos existían durante la época de auge del bop una serie de músicos importantes en un instrumento junto al representante máximo del mismo, entre los saxofones altos surgió

apenas a comienzos de la era cool un hombre de gran categoría: Lee Konitz, proveniente de la escuela de Lennie Tristano. Las líneas abstraccionistas y brillantes de su alto, que tocaba a la vuelta de los cuarentas a los cincuentas en las grabaciones de Tristano y en las suyas propias, se han hecho posteriormente más tranquilas, cantables y concretas. Refiriéndose a este cambio, Lee comenta que entonces "había tocado más de lo que podía escuchar", y que "se sentía mejor cuando realmente oía lo que tocaba". Mientras tanto, Konitz ha absorbido e incorporado a su música muchos de los elementos del jazz desde entonces —así como algunos de Coltrane y del free jazz— y sin embargo ha permanecido fiel a sí mismo. Es uno de los improvisadores realmente grandes del jazz. En los setentas despertó especial atención con un noneto único.

Después de Charlie Parker y Lee Konitz, el desarrollo del saxo alto sigue su marcha entre los extremos marcados por estos dos nombres. Art Pepper se abrió paso hacia un estilo maduro, influido por Parker, de profunda emotividad. Pepper, que ha pasado más tiempo en cárceles y reformatorios que fuera de ellos, es un ejemplo especialmente lamentable de los efectos desastrosos que la heroína ha tenido sobre las vidas de algunos músicos de jazz. Nos cuenta esto en su autobiografía, *Straight Life,* que apareció en 1979, e inició su regreso. El libro constituye un elemento conmovedor de las deprimentes condiciones en que tienen que vivir tantos músicos de jazz.

Paul Desmond, quien falleció en 1977, fue una figura que tuvo particular éxito en la línea de Konitz, como altista en el Cuarteto de Dave Brubeck, y seguramente, el más considerable talento del jazz de este conocido grupo; es un lírico del saxofón alto.

Los altistas más importantes del jazz de la costa occidental fueron Bud Shank, Herb Geller, y Paul Horn. Shank fue uno de los primeros jazzistas que tocaron con uno de los grandes maestros de la música india clásica. Desde 1961 estaba grabando con el maestro del sitar, Ravi Shankar. Herb Geller, que se trasladó a Alemania, tiene mucha de la claridad de Benny Carter, pero, desde luego, es un estilo Carter influido por lo que llegó después, especialmente por Bird.

El vigor de la personalidad de Charlie Parker se hace patente si se observa que su influencia —una vez que se habían aprovechado las ideas que partían de Lee Konitz— no disminuía en los años de la segunda mitad de los cincuentas, sino que iba en aumento. Lou Donaldson, de fuerte emotividad de blues; Leo Wright, que tocaba con el Quinteto de Dizzy Gillespie y que ahora vive en Alemania, y Cannonball Adderley, quien hasta su muerte en 1975 fue especialmente exitoso con la música *funk* de su quinteto; Jackie McLean, que une el sentimiento de blues de Parker con una expresión más "libre" y suelta; Sonny Criss, que establece la unión entre la vieja tradición del blues y Charlie Parker; Charles McPherson, proveniente de los círculos del hard bop de Detroit; Gigi Gryce y Oliver Nelson, que son también notables arreglistas (Nelson falleció en 1975), y, finalmente, Frank Strozier y James Spaulding, que ya establecen el paso hacia el free jazz, están todos cimentados en Charlie Parker —como lo está también Phil Woods: ningún otro saxofonista alto transformó tan consecuentemente el legado de Charlie Parker en jazz moderno como él—. El crítico suizo Peter Rüedi lo llama en 1972 "el saxofonista alto más completo del jazz actual", y es importante observar que en esta integridad vibra la conciencia de todo lo que Woods

atravesó en 25 años: la escuela de Lennie Tristano, el cool jazz de Jimmy Raney, el bebop de George Wallington, las grandes orquestas de Dizzy Gillespie y Quincy Jones...

Mientras el modo de tocar de Bird todavía dominaba la escena, llegó Ornette Coleman en el verano de 1959 a la Lenox Jazz School, dirigida por John Lewis. En la sección dedicada a él se habla detalladamente de la revolución musical que causó este destacado músico. El que hiciera —como todos los verdaderos innovadores— lo que "estaba en el aire", se desprende, no en última instancia, de que, en forma simultánea con él una serie de otros músicos recorriera caminos parecidos. Entre los saxofonistas alto debemos mencionar particularmente a Eric Dolphy, quien falleció en 1964, pero cuya influencia sigue afectando el escenario de los ochentas. Dolphy (que basaba su estilo un poco más en armonías funcionales que Coleman) surgió de los conjuntos de Chico Hamilton y Charles Mingus, e hizo con el trompetista Booker Little, a su vez fallecido, y con grupos propios, grabaciones de valor permanente, alcanzando con su tonalización cargada de energía y el salvaje y libre vuelo de sus ideas efectos que en nada desmerecen frente a los de Ornette Coleman.

El avance creado por Ornette Coleman y Eric Dolphy tuvo un efecto especialmente liberador sobre los músicos de alto. Entre los primeros afectados se encontraron John Tchicai, Jimmy Lyons, y Marion Brown (que combina el virtuosismo y la claridad de un hombre como Benny Carter con las posibilidades del jazz libre), seguidos por Byard Lancaster, Mark Whitecage, Carlos Ward y Ken McIntyre, así como —conectados más o menos con el escenario de la AACM—, Anthony Braxton,

Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Oliver Lake, Julius Hemphill, Henry Threadgill, John Purcell y Dwight Andrews. El desarrollo de Brown es típico de un músico free "profano" en el escenario a mediados de los sesentas, hasta ser un músico que hoy domina toda la gama estilística de su instrumento. Dan Morgenstern escribió acerca de Oliver Lake que sonaba "como Dolphy en Hodges". Hemphill, por su parte, podría llamarse "hombre de múltiples medios de expresión" entre los músicos de alto; colabora mucho con actores y bailarines, con películas, video y teatro. Jarman y Mitchell se consideran sin duda como los padres fundadores del Art Ensemble of Chicago (que será mencionado en el capítulo sobre el combo). El primero ha combinado sus improvisaciones con la moderna poesía negra; el segundo se desarrolló hasta ser un notable solista en el saxofón alto.

Con una similar gama estilística en su música se encuentran los siguientes artistas no norteamericanos: los japoneses Akira Sakata y Kenjo Mori, los ingleses Trevor Watts y Mike Osborne, y el sudafricano Dudu Pukwana, con su excitante combinación de música bantú y estilo de Charlie Parker.

Más que nadie, Anthony Braxton ha iniciado a miles de personas por todo el mundo, que nunca habrían oído semejantes sonidos sin él, en la música del jazz de vanguardia. Como lo hemos mencionado en nuestra sección acerca de los setentas, fue el primer músico free en obtener un éxito comercial.

El principal instrumento de Braxton es el saxofón alto, pero también toca clarinete, sopranino, clarinete bajo, clarinete contrabajo, flauta, flauta alto... Dice Braxton: "Me considero antes que nada compositor, y en segundo lugar instrumentalista."

Anthony Braxton, improvisador de jazz, procede de Charlie Parker y Paul Desmond; Braxton el compositor ha sido moldeado por Schönberg, Anton von Webern, John Cage... y Juan Sebastián Bach: "Escuchar a Desmond me condujo a Konitz. Y escuchar a Parker me llevó a Ornette. Y escuchar a Bach me llevó a Schönberg. Lo mío siempre ha sido que me gusta un estilo particular de música mientras mantenga mi interés..."

En la música de fusión, especial atención han atraído David Sanborn, Ian Underwood, Fred Lipsius, así como Elton Dean en la Gran Bretaña y Sadao Watanabe en Japón. Este último es veterano músico de su instrumento que ha alcanzado pleno desarrollo, empezando con Charlie Parker, y ha llegado a dominarlos todos.

Por encima de todo, existe también un poderoso movimiento central del saxofón alto, alimentado no sólo por la música de Swing, sino también por el bop y por Coltrane. Algunos de sus representantes son John Handy, Sonny Simmons, Eric Kloss, Richie Cole, Gary Foster, Bobby Watson, Jerry Dodgion, Joe Ford, Arnie Lawrence, Sonny Fortune, Arthur Blythe, y Charlie Mariano. Ford y Fortune surgieron en el foro mediante su colaboración con el pianista McCoy Tyner. Músicos como Kloss y Cole son improvisadores eternos, en armonía con la gran tradición saxofonista del jazz: como el músico polaco Zbigniew Namyslowsky. Todos estos músicos son prueba de que "Parker vive", tanto en los setentas como en los ochentas. Arthur Blythe, que toca un alto particularmente poderoso, revela una clase única de influencia de Parker, pero también ha sido afectado por Johnny Hodges y Ornette Coleman. Es un músico asombroso con una conmovedora expresividad, del que con seguridad oiremos hablar mucho en el futuro. Blythe es un ejemplo particularmente convincente

del fenómeno de que hoy, más a menudo son los "tradicionalistas" que los vanguardistas los que, a su propia manera, "revolucionan" el escenario.

La más vasta gama de estilo entre los músicos de alto está a disposición de Charlie Mariano, nacido en Boston (lo que puede sorprender a los norteamericanos porque, como dijo Charlie, "Mi carrera en los Estados Unidos estaba terminada cuando me fui a Japón con Toshiko en 1962"). Mariano comenzó en 1941 aún bajo la influencia de Johnny Hodges. Tocó con Charlie Parker, formando inicialmente su estilo en el molde de éste. A mediados de los cincuentas, tocó en la banda de Stan Kenton, a principios de los sesentas con Charles Mingus. Se trasladó a Japón con su esposa de entonces, Toshiko Akiyoshi; allí y en Malasia y la India, estudió e incorporó música hindú. Bajo la influencia de Coltrane y los instrumentos de viento hindúes, fue a parar al saxofón soprano y estudió el nagaswaram, una especie de oboe del sur de la India. Por fin, a comienzos de los setentas, fue a Europa, comenzando con el jazz rock y la fusión en sus estilos más exigentes y variados, un desarrollo que no se ha detenido en cuarenta años y que ciertamente continuará.

El saxofón tenor

> Las mejores afirmaciones que los negros han hecho de lo que es su alma las han realizado en el saxofón tenor.
>
> Ornette Coleman

La evolución del saxo tenor sigue una dirección inversa a la del clarinete: mientras que la historia del clari-

nete se inicia con una abundante serie de brillantes nombres, desde donde parece ir decreciendo hasta casi morir —aunque con repentinas interrupciones favorables—, la historia del saxo tenor es un solo e imponente *crescendo.* En su principio no hay más que un hombre. Ahora hay tantos saxos tenores que a veces le resulta difícil hasta al especialista tener una visión clara de tantos músicos y de los pequeños matices por los que se distinguen. Ya hemos dicho antes que el jazz moderno se "tenorizó" —lo que en realidad sucedió después de Lester Young— hasta que, a finales de los años sesentas, se "guitarrizó" y después se "electronizó".

El hombre solitario del comienzo es Coleman Hawkins. Hasta fines de los treintas, todo saxo tenor en jazz lo tomaba como piedra de toque: se orientaba por sus dramáticas líneas melódicas, por su voluminosa sonoridad y por sus rapsódicas improvisaciones. Cualquiera que tocara entonces el tenor podía considerarse discípulo de Hawkins. Los principales: Chu Berry, Arnett Cobb, Hershel Evans, Ike Quebec, Ben Webster, Al Sears, Illinois Jacquet, Buddy Tate, Don Byas, Lucky Thompson, Frank Wess, Eddie "Lockjaw" Davis, Georgie Auld, Flip Phillips, Charlie Ventura y Benny Golson.

Chu Berry es quien más se acerca al maestro. Durante la segunda mitad de los treintas, mientras Coleman Hawkins se encontraba en Europa, era un músico muy solicitado; su nombre era el primero que se mencionaba cuando se necesitaba a un tenorista. Tenía fama el solo que tocaba sobre 'I Don't Stand a Ghost of a Chance". Arnett Cobb formó parte de la orquesta de Lionel Hampton a principios de los cuarentas. Su estilo interpretativo se caracteriza de la mejor

manera recordando cómo se hacía anunciar después de su separación de Hampton: "El tenorista más salvaje del mundo". Hershel Evans era el segundo de Lester Young en la orquesta de Count Basie. Si bien Lester es el mejor músico de los dos, el solo de tenor de mayor éxito en la vieja orquesta de Basie lo tocó Evans, quien falleció en 1939: "Blue and Sentimental".

"¿Por qué no tocas el saxo alto? —solía bromear Evans con Lester—; después de todo, tienes un *alto-sound*." Y Lester se señalaba la frente y contestaba: "Hay cosas que ocurren aquí arriba, y muchos de ustedes, muchachos, son pura barriga." A Count Basie le pareció tener tanto efecto el contraste entre las dos maneras tan distintas de tocar el tenor representadas por Lester Young y Hershel Evans que desde entonces procura establecer un contraste similar en todas sus *bands*. Así, en su orquesta de 1955 lo logra con los "Two Franks", los dos Franks: Frank Foster como representante de la dirección moderna y Frank Wess como representante de la dirección Hawkins. Más tarde, Frank Wess ocupó un puesto de saxo alto en la orquesta de Count Basie, sustituyéndolo como tenorista Eddie "Lockjaw" Davis. Éste es el típico tenorista de Harlem, con su expresión dura y sorpresiva. Avanzada su carrera, ya en los ochentas, Foster cobró fama como arreglista y director de una *big band* de primer orden.

Ya antes de Hershel Evans había habido un tenorista en la primera Kansas City Band de Count Basie: Buddy Tate. Cuando Evans murió en 1939, volvió con él Buddy. Más tarde desapareció durante mucho tiempo de la escena, hasta que la ola del *mainstream* lo dio a conocer de nuevo en los años cincuentas y sesentas. En Harlem, Tate había conducido durante años su propia orquesta, que mezclaba el ritmo clásico de

las Harlem *big bands*, como se tocaba en el viejo Savoy Ball Room en Harlem, con tendencias modernas de rhythm & blues y a cuyos acordes gustaba de bailar la "high society" de Harlem. Tate y Arnett Cobb, los dos "tenores de Texas", se encuentran entre los pocos músicos de su generación que aún hoy —en los ochentas— siguen activos.

Lucky Thompson es un amable maestro de líneas melódicas cantables y de alto vuelo. Ha tocado mucho en compañía de Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Oscar Pettiford, y otros músicos del jazz moderno y reúne de un modo señalado lo mejor de las dos direcciones del jazz en sus improvisaciones. Don Byas, muerto en 1972, se ha dado a conocer particularmente por su *vibrato* de efecto muy sensual y por sus interpretaciones de baladas. Perteneció a la orquesta de Count Basie, fue a principios de la década de los cuarentas uno de los primeros músicos de Swing que tocaron junto con los jóvenes representantes del bebop, y se aclimató desde fines de los cuarentas en Holanda.

Ben Webster —que murió en Europa en 1973— tiene dos aspectos: en las piezas vivaces es un músico con un *vibrato* gutural y rasposo; en las lentas, un artista de las baladas erótico-intensivas. Es considerado uno de los grandes especialistas de baladas en el jazz. De todos los músicos de la escuela de Hawkins ha sido él quien mayor influencia ejerció incluso en numerosos músicos del jazz moderno. Al comenzar los cuarentas, Webster fue miembro de la orquesta de Duke Ellington y tocaba por entonces un famoso solo: "Cottontail". Al Sears tomó el lugar de Webster en la orquesta de Ellington en 1943. Su orientación estilística se señala por una pieza de rhythm and blues que compuso para su colega Johnny Hodges y que alcanzó gran éxito: el

"Castle Rock". Posteriormente, ocupó su lugar con Duke Ellington Paul Gonsalves (fallecido en 1974). Las verdaderas carreras de maratón que tocaba Gonsalves en el tenor durante casi todos los conciertos de Ellington solían "robarse" el *show:* son arpegios arrasadores y vertiginosos en movimientos fluidos en los que jamás aparecen las vulgares repeticiones y además de gran sentido musical, mayor que el de muchos solos de otros tenoristas cuyo aullante éxtasis ya abandona el ámbito de lo musical. Duke Ellington ha puesto siempre renovado empeño en tener a un músico que pudiera hacerse cargo del papel que desempeñara en su orquesta el grande y finalmente inalcanzable Ben Webster.

Un fenómeno estilístico es Benny Golson: es un tenorista y arreglista que ha surgido a mediados de los cincuentas de la orquesta de Dizzy Gillespie y que toca con todos los jóvenes músicos del jazz, pero en el estilo maduro y rico de la balada representado por Don Byas, Ben Webster y Coleman Hawkins. Una de las más hermosas composiciones de Golson se intitula "Out of the Past" —y, en realidad, son un "trozo del pasado" saturadas de melancolía y de una lejana magia tanto sus improvisaciones con el saxo tenor como sus melodiosas composiciones—. En la década pasada, poco se ha oído —aparte de unas cuantas apariciones— de este "romántico del jazz".

Illinois Jacquet es quizá el músico más "caliente" y excitante de la escuela de Hawkins y quien —mucho antes que los tenoristas modernos del free jazz— sabía extender el área sonora de su instrumento hacia las extremas alturas del caramillo. Jacquet surgió de la orquesta de Lionel Hampton y tocó allí un solo sobre "Flyin' Home" que se hizo famoso. Célebres fueron también los éxitos que obtuvo durante las primeras

giras de Jazz at the Philarmonic de Norman Granz. Jacquet dice: "Granz me debe a mí que JATP se convirtiera en éxito mundial."

Georgie Auld, Flip Phillips y Charlie Ventura son los principales saxos tenores blancos de la escuela de Hawkins; los dos primeros han atravesado la etapa de Ben Webster. Auld es un experimentado músico de estudio; tiene una sólida base técnica. Durante el mayor auge del bop tocaba con un instrumental mediano más bien a la Pres; después, hizo grabaciones con gran orquesta inspiradas en Jimmie Lunceford, orientándose nuevamente más hacia la dirección de Hawk. Flip Phillips ha sido calificado desde hace años por el empresario de jazz Norman Granz como uno de los medios extáticos de gran efecto sobre el público, especialmente como miembro de los grupos JATP (Jazz at the Philarmonic); pero a mediados de los cuarentas y aun posteriormente, como miembro de la orquesta de Woody Herman, ha tocado algunas ocasiones en conciertos y grabaciones unas baladas hermosamente fraseadas, cultivando y "reduciendo" el sonido de Hawkins. Charlie Ventura, por último, llegó a ser conocido por los conjuntos de mediano tamaño que una y otra vez dirigió desde 1947 hasta los cincuentas. En tiempos del bop tocaba con el lema "Bop for the People" (bop para la gente), cooperando así en gran medida a la popularización del bop.

Un músico que en sus efectos precedió a Coleman Hawkins fue Bud Freeman, el saxo tenor del estilo de Chicago, a quien Lester Young tomó como modelo en sus épocas iniciales. Bud sigue activo todavía hoy. Se ha convertido en el más entusiasmado tenorista de Dixieland, cosa que no impidió que este viejo maestro del saxo asistiera a un curso en la escuela de cool jazz

de Lennie Tristano. Como contraparte negra a Freeman hay que mencionar a Gene Sedric, conocido por haber tomado parte en muchas grabaciones de Fats Waller en los años treintas.

Con estos músicos se agota por lo pronto el capítulo Hawkins en la historia del saxofón tenor. Durante los cuarentas, y más aún durante los cincuentas, el hombre fuerte de este instrumento es Lester Young, pero ha permanecido viva la tensión entre "Hawk" y "Pres", tanto así que entre los tenoristas de la escuela de Sonny Rollins se puede observar, hacia fines de los cincuentas, un mayor peso de la tradición de Hawkins.

Lo que fascina a los tenoristas en Coleman Hawkins es, ante todo, el poderoso, amplio y voluminoso sonido. En Lester Young, los fascinan las amplias líneas líricas. Así, la tensión en que se desenvuelve la historia del saxo tenor es —para decirlo de una manera simplificada— una tensión entre la sonoridad de Hawkins y el linealismo de Lester. Esta tensión se presenta ya en algunos músicos de la dirección Hawkins que citamos al principio, como son Lucky Thompson, Don Byas, Paul Gonsalves, Flip Phillips y Charlie Ventura. A estos representantes de la dirección Hawkins hay que añadir una serie de tenoristas que, si bien se encuentran sin la menor duda en el lado de Lester Young, poseen sin embargo una perceptible tendencia hacia la sonoridad de Hawkins. Gene Ammons, fallecido en 1974, es el más importante entre ellos. Hijo del pianista de boogie Albert Ammons, fue a fines de los años cuarentas miembro de la orquesta de Woody Herman y se hizo famoso al comenzar los cincuentas por las "battles" —las competencias entre dos instrumentos iguales, tan populares en esos años— que efectuó con el tenorista Sonny Stitt. Es dueño del sonido más potente fuera de la escuela de

Coleman Hawkins, "tan grande como un edificio de comercio de 15 pisos, y además muy vocal", afirma Ira Gitler, quien en seguida compara el estilo interpretativo de Ammons con el canto de la moderna cantante de blues Dinah Washington.

Por lo demás, y simplificando considerablemente, puede dividirse a los tenoristas de la escuela de Lester Young en dos grandes secciones: la de los músicos que han reunido las ideas de Lester con las del bebop, y la escuela del moderno clasicismo, en que la influencia del bop se desvanece tanto más cuanto más jóvenes son sus representantes. Los principales músicos de la dirección "Lester + bop" son Wardell Gray, James Moody, Budd Johnson, y Frank Foster, así como los tenoristas precursores de Sonny Rollins, de que hablaremos más adelante.

James Moody, altista y flautista así como tenor, fue una de las personalidades decisivas de la época del bop, que a menudo alardeó de un exuberante humorismo, reemplazado durante los setentas por madurez y dulzura. Dizzy Gillespie lo contrató para su quinteto en 1960 y nuevamente en 1980. Budd Johnson surgió de las orquestas grandes más importantes del tiempo del bebop —Earl Hines, Boyd Raeburn, Billy Eckstine, Woody Herman, Gillespie— y probablemente es el único que haya tocado en todas estas grandes orquestas. Bajo esta influencia, ha orientado siempre de nuevo su forma de tocar a las tendencias contemporáneas. Nacido en 1910, es uno de los pocos músicos de su generación que lograron aprovechar creativamente también las corrientes de los años setentas y ochentas.

Wardell Gray, asesinado en circunstancias misteriosas en 1955 (su cuerpo fue hallado en el desierto cerca de Las Vegas), es un músico de significación extraordi-

naria. Tiene el linealismo de Lester, el fraseo del bop y un ataque duro y una rebosante versatilidad que le son propios sólo a él; todo esto lo reunió en una convincente unidad estilística. Es típico que varios de los músicos decididos del Swing, como Benny Goodman y Count Basie, mostraran en diversas ocasiones una predilección muy especial por Gray, pero en cuanto éste tocaba en sus combos u orquestas, sentían el insuperable contraste estilístico. Las batallas de tenor que realizaron en 1947 Wardell Gray y Dexter Gordon —músico que pertenece a una dirección muy distinta— bajo el característico título "The Chase" (La cacería) representan aún hoy algunas de las competencias musicales más emocionantes de la historia del jazz.

Debe notarse que, inicialmente, sólo hubo unos cuantos tenores que podían ser considerados músicos de bebop (en sentido estricto). Wardell Gray, James Moody, Sonny Rollins (¡a comienzos de su carrera!), Dexter Gordon y Allen Eager eran los únicos por entonces. La estatura de Lester Young aún era demasiado grande para permitir un desarrollo distinto. Hasta un hombre como Sonny Stitt, que —en el alto— era puro bop, mostraba claramente la influencia de Lester Young cuando cambió al saxofón tenor. En realidad, hasta mediados de los cincuentas, la importancia de Lester —no de Charlie Parker— continuó creciendo en el escenario del tenor.

Wardell Gray ocupa una posición central entre las dos tendencias del tenor de los años cincuentas: los "Brothers" y la escuela, encabezada por Sonny Rollins, de Charlie Parker. En la primera es donde propiamente tiene sus éxitos Lester Young. Clasificamos el acervo de nombres que pertenecen al clasicismo de Lester Young siguiendo la línea en que la tendencia Basie-

Young se ha hecho sentir cada vez con mayor vigor. En el comienzo de esta lista son perceptibles también las influencias del bebop: Allen Eager, Stan Getz, Herbie Steward, Zoot Sims, Al Cohn, Bob Cooper, Buddy Collette, Dave Pell, Don Menza, Jack Montrose, Richie Kamuca, Jimmy Giuffre y Bill Perkins. Una parte notablemente grande de estos músicos ha tocado en la orquesta de Woody Herman o está ligada en forma más o menos firme con el jazz californiano. Allí surgió en 1947 el sonido de los "Four Brothers". "Teníamos una *band* en el Pontrelli —cuenta Stan Getz—, en el barrio español de Los Ángeles. El *bandleader* era un trompetista llamado Tony de Carlo, y sólo teníamos su trompeta, cuatro saxos tenores y el ritmo. Teníamos algunos arreglos de Gene Roland y de Jimmy Giuffre." Fueron, pues, Roland y Giuffre los que crearon el sonido "Four Brothers", formado por los cuatro tenores. Los cuatro saxofonistas que tocaban en el Pontrelli eran Herbie Steward, Zoot Sims, Jimmy Giuffre y Stan Getz.

En esos días, Woody Herman estaba formando una nueva orquesta. Escuchó a los cuatro tenoristas más o menos casualmente y se entusiasmó tanto con su *sound* que contrató a tres de ellos para su *band:* Zoot Sims, Herbie Steward y Stan Getz. El cuarto tenor lo sustituyó con el saxo barítono de Serge Chaloff, quien en combinación con los tres instrumentos tenor debía proporcionar profundidad y calor con su oscuro barítono.

El nuevo sonido logró adquirir fama con una pieza que Jimmy Giuffre escribió en 1947 para Woody Herman. Se llamaba "Four Brothers" —de ahí el nombre del sonido—. Junto con el "sonido Capitol" de Miles Davis llegó a ser el más conocido y triunfante sonido

de conjunto del jazz moderno. Su calor y flexibilidad simbolizaron el ideal sonoro del cool jaz.

En los años siguientes, toda una serie de tenoristas pasó por las Four Brother's Sections —los grupos de saxos— de las diversas orquestas de Woody Herman. El primero fue Al Cohn, quien ya en enero de 1948 sustituyó a Herbie Steward. Siguieron Gene Ammons, Jimmy Giuffre y muchos otros, hasta Bill Perkins y Richie Kamuca (fallecido en 1977). En 1949, Stan Getz —quien desde el comienzo era considerado como el *primus inter pares* de los Four Brothers— grabó algunos discos (Prestige) en que cinco tenoristas festejan el sonido Four Brothers (Zoot Sims, Al Cohn, Allen Eager y Brew Moore).

Las siguientes frases de Ira Gitler —crítico que posee un sentido particularmente preciso para el panorama moderno del tenor— proporcionan una vision de los matices que distinguen a cada uno de estos músicos:

> Un ejemplo extraordinario de diferencias internas en un campo similar puede encontrarse al compararse la obra de Zoot Sims y Al Cohn con la de Bill Perkins y Richie Kamuca. En un sentido general, habría que designar a los cuatro como modernistas de la tradición de Basie-Young, pero Sims y Cohn —en el principio inspirados por Lester Young— se formaron en los cuarentas, justamente cuando Charlie Parker se hallaba en la cima de su influencia. Y si bien no tocan como Parker, sí se percibe en ellos un determinado influjo suyo, tanto estilístico como armónico. Kamuca y Perkins, sin embargo, llegaron a ser verdaderamente activos apenas en los cincuentas; su inspiración proviene en forma directa de Lester Young en sus tiempos basieanos y de los Brothers en sentido estricto —Sims, Cohn, Getz—, por lo que han recibido sólo mediatamente una influencia de Charlie Parker a través de los Brothers. Siendo

éste un influjo dos veces reducido, sus huellas son apenas audibles.

En mayor medida se reconocen vestigios parkerianos en Allen Eager, como lo muestran los espléndidos y estimulantes solos que tocaba alrededor de 1945 en la Buddy Rich Big Band. Getz, según hemos dicho, es la personalidad sobresaliente de esta escuela; es un improvisador en el sentido de los más grandes improvisadores del jazz; en una palabra, es uno de los más importantes jazzistas de piel blanca. Posee una técnica virtuosística que le permite tocar todo lo producible en el saxofón tenor, y es este elemento técnico el que lo distingue de la mayoría de sus colegas Brothers y su alambicamiento de la simplicidad (que, de manera simpática, oculta el hecho de que también estos músicos son amos de su técnica). Stan se dio a conocer principalmente por sus interpretaciones de baladas. Sin embargo, durante los cincuentas, desarrolló su predilección por los *tempi* de arrasadora velocidad. Las quizá mejores grabaciones de su carrera son las efectuadas en 1953 con el guitarrista Jimmy Raney en el Storyville Club de Boston y en 1954 con el trombonista Bob Brookmeyer durante un concierto en el auditorio Shrine de Los Ángeles. Un rasgo típico de un músico de la clase de Stan Getz es que ante un auditorio de una sala de conciertos o en el contacto con el público de un club se desenvuelve mucho mejor que en el ambiente muerto de un estudio de grabación.

En 1961, cuando el bossa nova con sus canciones poéticas y encantadoras llegó del Brasil a los Estados Unidos, Getz fue iniciado en esta música por el guitarrista Charlie Byrd, recién retornado del Brasil.

Primero con Byrd, y después sin él, grabó un gran número de grandes éxitos de la música brasileña.

Tantas veces se ha señalado que Getz fue "inspirado" por el bossa nova y que lo debe todo al bossa nova que se ha hecho necesario decir que antes hubo una influencia en sentido opuesto: del cool jazz (del cual procede ciertamente Getz) a la samba brasileña. Sólo en el encuentro entre cool jazz y samba se llegó a formar el bossa nova. Así, se cerró un círculo cuando Getz, a su vez, "volvió a tomar prestado" de los brasileños, como él mismo lo ha expresado. Quizá no sea éste el menor de los motivos por los cuales ejercen tanta fascinación sus transformaciones melodiosas y brasilizadas del cool jazz, no obstante que muchos músicos creativos brasileños las han señalado como "falsificaciones" y "bastardizaciones". Por otra parte, ese intercambio significativo entre la cantilena de carácter coral y las partes fuertemente rítmicas, tan típico para la música moderna del Brasil, también lo ejerció Getz en forma diferente en sus verdaderas improvisaciones de cool jazz desde principios de los cincuentas —es decir, mucho antes del bossa nova—. A partir de mediados de los años sesentas, después de la declinación de la ola de bossa nova, Getz sumó a su herencia de Lester Young algunos ingredientes más duros y más expresivos que provienen principalmente de Sonny Rollins. La escala de las posibilidades expresivas de este gran músico de jazz se ha tornado, así, aún más universal y magistral.

Zoot Sims es considerado como el más "swinging" de los Brothers. Es un improvisador vital, sin inhibiciones, con cierto don para subrayar las gamas altas de su instrumento, dando a su tenor un sonido ocasionalmente de alto; característicamente, también ha to-

cado el alto; después, bajo la influencia de Coltrane, también tocó el soprano, con inflexiones muy personales. Al Cohn reflejó el *consciente* giro hacia el clasicismo de Basie-Young: no sólo en su manera de tocar, sino como arreglista y director en muchas grabaciones. Las pequeñas modulaciones y ligaduras que tiene Cohn en su sonido lírico y fácil a la Lester Young proporcionaron a sus interpretaciones una expresión especial. Durante años Cohn y Sims dirigieron conjuntamente un "two-tenor quintet" que —dentro del marco caracterizado por el parecido entre ambos músicos— obtiene su encanto por las diferencias entre ellos.

Casi todo el resto de los músicos que mencionamos en nuestra lista del clasicismo de Lester Young son representantes del West Coast Jazz. Bill Perkins toca frases a la manera de Lester, hermosas y perfectamente llevadas, a las que se antojaría atribuir el adjetivo "nobles".

También en el modo como toca el tenor recuerda Jimmy Giuffre su estilo clarinetístico; tiene una gran preferencia por las *blue-notes* refinadas, y en general, toda su concepción del jazz fundamenta una vanguardia experimental con miras hacia nuevos horizontes, pero siempre basada en el clasicismo de Young y en una consciente predilección por las melodías de las viejas canciones populares. Buddy Collette es uno de los pocos músicos negros del West Coast Jazz; pero sus raíces se muestran en su modo de tocar el alto, que tiende hacia Parker, más que en su sonido tenor, relativamente pulido. Don Menza, que también es un excelente arreglista de *big band* (por ejemplo, para Buddy Rich), se encuentra entre quienes llevaron el "sonido de los Cuatro Hermanos" a la vecindad de Sonny Rollins.

Hay un europeo que pertenece a esta ilustre lista de músicos, por lo demás norteamericanos: el austriaco Hans Koller. Comenzó a principios de los cincuentas en la línea de Lee Konitz, fue impresionado por Sims y Cohn, y después —por medio de Coltrane— desarrolló su propio concepto expresivo.

Hay algunos músicos que no encajan en ninguna de las dos secciones en que hemos intentado clasificar a los tenoristas de la dirección Young. Entre ellos están Paul Quinichette, Brew Moore y Warne Marsh. Tuvimos ya oportunidad de referirnos a Quinichette —quien procede de la orquesta de Count Basie— como al fascinante "reflejo de Pres" en el capítulo sobre Lester Young y Coleman Hawkins. También Brew Moore (que falleció en 1973), aunque sin el rodeo por el clasicismo moderno, pertenece a la inmediata vecindad de Lester Young. Warne Marsh es un producto de la escuela de Tristano. Se ha dicho que "tenorizaba" a la Lee Konitz, pero posee su propio estilo fluido, que ha vuelto a ponerse al día en los setentas y los ochentas, y Marsh ha logrado atraer mucha atención con sus discos en dueto con músicos muchos años más jóvenes que él, como Pete Christlieb y Lew Tabackin.

Hasta este momento puede parecer que el juego de ideas entre Coleman Hawkins y Lester Young en la evolución del saxofón tenor haya terminado en una inmensa victoria de Lester Young sobre Hawkins. Esta impresión desapareció de golpe cuando en la segunda mitad de los cincuentas fue adquiriendo una sobresaliente preponderancia Sonny Rollins. El improvisador Rollins adquirió tanta importancia que se siente uno inclinado a nombrarlo inmediatamente después de Miles Davis. Pero en sentido estricto, ni Sonny mismo ni su estilo interpretativo son propiamente nuevos. Des-

de 1946 tocaba en compañía de muchos músicos importantes del bop: Art Blakey, Tadd Dameron, Bud Powell, Miles Davis, Fats Navarro, Thelonious Monk, etcétera. Su estilo consiste en una conexión de las líneas a la Charlie Parker con el voluminoso sonido de Coleman Hawkins, que desarrolló hasta obtener una sonoridad personal por completo, de aristas y filos, enormemente individualista, unida a aquella sutil influencia de Young a la que ningún tenorista posterior a Young puede sustraerse. Esta combinación, que tan nueva parece ser a mediados de los cincuentas, era algo muy común en los años del bop. Sonny Rollins no era el único que tocaba así. También Sonny Stitt y ante todo Dexter Gordon son músicos que pertenecen a esta dirección, que en varios aspectos está emparentada con el grupo "Lester + bop" —digamos, James Moody— antes mencionado. Dexter Gordon era *el* tenorista a secas del bop, con toda la enervante vitalidad de este estilo jazzístico. Gordon estableció en 1944, junto con el ya mencionado Gene Ammons, en la grabación con la gran orquesta de Billy Eckstine "Blowing the Blues Away", aquella moda de *battles* y *chases*, de competencias y cacerías, de las cuales ya se ha hablado en este capítulo. (Se hablará aún de Dexter Gordon más adelante.)

Y, si a pesar de lo expuesto, llegó a obtener tanta significación Sonny Rollins, esto no se debe tanto a su aporte de algo nuevo, sino al temperamento y a la vitalidad con los que demuestra ser un gran improvisador; en suma: se debe a su categoría. Por ella puede permitirse un trato tan generoso y asombrosamente despreocupado de las estructuras armónicas sobre las que improvisa, marcando apenas las líneas melódicas con notas en *staccato* muy separadas, a veces ridiculizán-

dolas e ironizándolas. Es la misma generosidad que se presenta en las improvisaciones pianísticas de Thelonious Monk, y en este punto puede verse con claridad que los nuevos caminos trazados por Monk a principios de los cuarentas no fueron comprendidos bien sino hasta la segunda mitad de los años cincuentas. "Sonny Rollins no le teme a nada", afirma el tenorista francés Barney Wilen, uno de los muchos músicos jóvenes de la escuela de Rollins.

Esta escuela permanece viva durante los ochentas. Rollins, que visitó la India mientras tanto y estudió yoga y religiones asiáticas, hoy graba la mayor parte de sus discos en la vena de fusión, lo que ha desagradado a los puristas del jazz. Pero tal es su manera de conquistar también a un público joven, y aún juega su carta más importante: su sonido —y su humorismo, (ocasionalmente un tanto sarcástico)—. Su familia tiene raíces en el Caribe. Una y otra vez ha compuesto e incluido calipsos en su música, y temas y ritmos latinos en general.

Antes de volver a John Coltrane y los músicos de su escuela, hemos de mencionar a un buen número de tenoristas que son más o menos independientes desde las escuelas de Rollins y de Coltrane, aun cuando algunos de ellos, en el curso de sus carreras, hayan recibido impulsos, particularmente de Coltrane. Son: Hank Mobley, J. R. Monterose, Johnny Griffin, Yusef Lateef, Billy Mitchell, Charlie Rouse, Stanley Turrentine, Booker Ervin, Teddy Edwards, Roland Kirk, Clifford Jordan, Bobby Jones, Jack Montrose y otros.

Hank Mobley tiene un tono aterciopelado que se tiende como velo sobre sus largas líneas que por su propio impulso siguen "rodando". Stanley Turrentine aplica un enfoque *rocking soul* a las líneas *jumping* ("sal-

tantes") de Ben Webster y de Hawkins. El difunto Booker Ervin —dado a conocer por Charles Mingus— fue uno de los improvisadores más "sólidos" a principios y mediados de los años sesentas, de maravillosa riqueza de ideas inspiradas en el blues y con un *swing* vehemente. Johnny Griffin con sus improvisaciones melódicas, llenas de buen humor, ha cautivado a más de un público.

Yusef Lateef procede del círculo de Detroit de los músicos modernos del bebop y ha tratado de incorporar al jazz elementos tomados de la música árabe y oriental en grabaciones estimulantes y vitales, en las cuales Lateef toca, fuera del tenor, todavía otros instrumentos: flautas en parte de procedencia exótica, oboe y fagot, tan raramente utilizados en el jazz. Harold Land, inicialmente conocido a través del quinteto de Clifford Brown, que a mediados de los años cincuentas desencadenó en California el cambio al hard bop del jazz de la costa occidental, o cuando menos contribuyó a desencadenarlo, sigue siendo uno de los improvisadores más vitales y frescos del jazz californiano. Todos ellos son músicos cuya actividad se reparte en un espacio de tiempo relativamente largo, desde principios de los años cincuentas hasta nuestros días: indicio de que la mayoría de ellos produce una música que, en la mejor acepción de la palabra, "carece de época" y es independiente del ir y venir de la moda.

Finalmente, tenemos a Rahsaan Roland Kirk, músico ciego que en el verano de 1960 y procedente de Columbus, Ohio, llegó a Chicago, con tres saxofones que le colgaban del cuello, tocándolos todos al mismo tiempo, además de una flauta y aproximadamente otra docena de instrumentos adicionales, dando en los intervalos señales en un silbato.

Kirk, cuya muerte ocurrida en 1975 fue lamentada por todo el mundo del jazz, fue uno de los modernos jazzistas vitales y comunicativos. Fue como uno de aquellos músicos del folk que vagaban por el mundo con el atado de sus pertenencias. Y, sin duda, fue un símbolo de muchas cosas que han acontecido en el jazz en estos años: "sofisticación" que surge de la originalidad, ingenuidad que procede de una verdadera infantilidad, sensibilidad nacida de la vitalidad. Decía Kirk: "La gente habla mucho de libertad, pero el blues sigue siendo una de las cosas más libres que puedes tocar."

Para Kirk, el jazz era "música clásica negra". En sus composiciones e improvisaciones, deliberadamente elevó esta tradición a un programa, no con un enfoque retrógrado e historizante sino, al contrario, en relación con los sonidos de los años setentas. Algunas veces tocó con grupos pop y de rock. Afirmaba: "Simplemente quiero tocar y presumo que podría presentarme tan bien con Frank Sinatra como con B. B. King, con los Beatles o con una banda de polca, y a la gente le gustaría." Kirk ha establecido relación con tantos grandes músicos negros —Duke Ellington, Charles Mingus, Sidney Bechet, Fats Waller, Don Byas, John Coltrane, Clifford Brown, Lester Young, Bud Powell, Billie Holiday, etc.— que se puede decir, con subrayado especial: Kirk toca "en" la tradición negra. "God loves black sound", dice Roland Kirk. Dios gusta del sonido negro.

Significativa en muchos de estos tenoristas —y ciertamente en primer término para Sonny Rollins y Roland Kirk— es su relación con el ritmo. Con la misma liberalidad con la que pasan tocando por encima de las armonías, pasan también por encima del ritmo,

pero como, por una parte, se alejan mucho del ritmo básico y, por la otra, jamás pierden el contacto con él, ganan una tensión intensiva y rítmicamente incitante, en lo cual se encuentra lo que en verdad es estimulante de su forma de tocar. También en este aspecto, se enlazó Rollins con Charlie Parker. "Los sucesores de Charlie Parker tocan tenor", fue el encabezado de una revista francesa de rock cuando la influencia de Rollins alcanzó su punto culminante en la segunda mitad de los años cincuentas.

En este punto, la influencia de Rollins cambió, asimilándose a la tal vez más generalizada influencia de John Coltrane. Coltrane (véase la sección dedicada a él y a Ornette Coleman) se volvió el ejemplo y maestro de casi todos los tenoristas de los sesentas, los setentas y (hasta ahora) también de los ochentas... y no sólo de los tenoristas.

Se puede dividir a estos "discípulos" de Coltrane —en forma parecida a la de los demás instrumentos— en dos grupos: aquellos que se hallan de este lado de la tonalidad y los que se encuentran al otro lado de la frontera de la tonalidad, con todos los matices y tonos intermedios que habrá que recordar en forma expresa en una generalización divisoria de esta clase. Entre los primeros, el modelo de Coltrane es más poderoso y claramente perceptible, mientras que los últimos ven los impulsos de Coltrane como "liberación" sólo en términos generales, poniendo más claramente en juego su propia individualidad.

Miembros del primer grupo son músicos tan diversos como Joe Henderson, George Coleman, Charles Lloyd, Carlos Garnett, Joe Farrell, Sam Rivers, Billy Harper y, entre la generación más joven, Pat LaBarbera, Ricky Ford, Michael Stuart, y otros. Henderson encabezó

ejemplarmente la gran tradición del bop, llevándola a la época del jazz pos-Coltrane. Farrell aúna el poder de un estilo tenor más conservador con la sensibilidad contemporánea, lo que ciertamente fue una razón de que Chick Corea repetidas veces lo contratara para sus discos. Charles Lloyd encabezó a finales de los sesentas un grupo que fue uno de los precursores de las bandas de jazz-rock. Harper, que ha estado incorporando elementos de música gospel, lleva el mensaje de John Coltrane como si fuese un himno, tanto en lo musical como en lo espiritual. Como George Coleman, Sam Rivers tocó junto con Miles Davis durante los sesentas y con Cecil Taylor más adelante. Habiendo sido una especie de figura paternal de la vanguardia neoyorquina durante los setentas, ha pasado el siguiente grupo de tenoristas. La atención del mundo del jazz fue conquistada por Ford con su obra con Charles Mingus, y después por Stuart por su colaboración con Elvin Jones, y por Pat LaBarbera por su asociación con la *big band* de Buddy Rich y con Elvin Jones. Los tres tienden al "clasicismo de John Coltrane" de los setentas y los ochentas, que se ha convertido en la verdadera corriente principal contemporánea del jazz (que analizaremos un poco más adelante).

Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler, John Gilmore, Fred Anderson, Dewey Redman, Frank Wright, Joe McPhee, Charles Tyler, Charles Austin, así como —entre la generación más joven— David Murray, Chico Freeman y David S. Ware proceden del campo del jazz de vanguardia "free tonal" (para algunos oídos, hasta "atonal"). Shepp, jazzista especialmente devoto, hombre "airado" al principio, ha llegado a dar a las tradiciones de Coleman Hawkins, Ben Webster y Duke Ellington las experiencias de la mú-

sica free. "Mi saxofón es un símbolo sexual", dijo una vez Shepp.

Albert Ayler, quien se presentó muchas veces en compañía de su hermano trompetista Don Ayler, estaba comprometido más allá del ámbito de la música (como casi todos los músicos contemporáneos), menos política que religiosamente, en lo concerniente a su concepto del mundo, a su filosofía: "We play peace" fue su lema repetido una y otra vez. Ayler (que desarrolló su estilo más o menos independientemente de Coltrane) practicaba, en la libertad de sus estallidos de tenor, el retorno muy individual a la tradición de músicos del pueblo, a la música de marcha y de circo de principios de siglo, danzas populares, valses, polcas, o también a *dirges,* la música fúnebre de las procesiones en la antigua Nueva Orleáns. Ayler, que murió en 1971 a los 34 años (su cadáver fue encontrado en el East River de Nueva York, después de haber sido declarado como extraviado durante veinte días) estaba "en muchos aspectos más cerca del antiguo sonido de Bubber Miley y Tricky Sam Nanton que del de Charlie Parker, Miles Davis o Sonny Rollins. Trajo de nuevo el sentimiento indómito y primitivo que había abandonado al jazz en los últimos años de la década de los treintas... su técnica no conocía límites, su escala tonal iba del profundo gruñido hasta los tonos más chillones en las máximas alturas —sin paralelo..." (Richard Williams).

Pharoah Sanders es el saxofonista tenor que estalla de tanta fuerza física y musical, a quien John Coltrane llevó en 1966 como segundo ejecutante a su cargo para crecer él mismo en el reto de ese hombre. Él —como otros tenoristas recientes— expande el instrumento de tenor hasta las regiones más agudas del saxo-

fón soprano. Durante un par de años, Sanders estereotipó y vulgarizó esta manera de tocar, pero desde finales de los setentas nuevamente es obvio que Trane tuvo razón al escogerlo.

Dewey Redman se convirtió en la vuelta de los sesentas a los setentas en el compañero propicio que Ornette Coleman —y después también Don Cherry— había estado buscando para su música durante tanto tiempo. Old and New Dreams es el nombre del grupo que Redman dirige junto con Cherry, y esto es exactamente lo que están presentando: nuevos sueños de una tradición negra muy antigua, básicamente intemporal. Charles Austin ha despertado la atención en una colaboración muy original con el especialista en sintetizador Joe Gallivan, apartando sus raíces de Coltrane. Y Chico Freeman ha sido llamado por el crítico Patrick Irwin "quizás el músico más interior-exterior". "Interior" implica: Freeman conoce su tradición. "Exterior" significa: se aventura en los sonidos "free". El aspecto "interior" procede de su padre, Von Freeman (a quien analizaré poco después); lo "exterior" procede de sus nexos con la AACM, el grupo vanguardista de músicos de su ciudad natal, Chicago.

La manera "free" de tocar encontró tierra especialmente fértil entre los tenoristas de Europa. Algunos de ellos tocan en un estilo totalmente propio, que no puede compararse con el de ningún músico norteamericano. El holandés Willem Breuker, a quien hemos mencionado como clarinetista bajo, utiliza la tradición musical europea —no es coincidencia que también emplee la tradición de la música popular holandesa y de la Baja Alemania— de una manera que corresponde al empleo dado por Roland Kirk a la tradición negra. El tenorista alemán Peter Brötzmann toca sus

"clusters tenor" con una intensidad que habitualmente sólo se encuentra entre músicos negros. No obstante, Brötzmann hace esto de una manera europea por completo (en realidad alemana). El crítico inglés Richard Williams y otros observadores internacionales creyeron que Brötzmann tenía una manera de tocar "teutónica". Los clusters —"todas las notas al mismo tiempo"— son populares en todo el ámbito del tocar "free" pero nadie toca los clusters tan radicalmente como Brötzmann. El noruego Jan Garbarek, de una manera muy europea, ha "espiritualizado", romantizado y estetizado el free jazz, que fue su raíz musical original, desarrollando un estilo de tocar sumamente melodioso y de grata claridad. El inglés Evan Parker acaso sea el más individual de los tenoristas europeos. Evan realmente creó un nuevo estilo: abstracto y vanguardista, con una fluyente melodía en *falsetto,* y sin influencia reconocible de Coltrane o Coleman.

Otros tenoristas europeos importantes son el británico Allen Skidmore, los polacos Tomasz Szukalski y Leszek Zadlo, el sueco Bernt Rosengren, el finlandés Juhani Aaltonen, el francés François Jeanneau, y los alemanes Heinz Sauer y Gerd Dudek.

Pasemos ahora a los músicos influidos por la música de rock y de fusión. Entre ellos debemos nombrar a Wayne Shorter y Benny Maupin, al argentino Gato Barbieri, a John Klemmer, Tom Scott, Wilton Felder, Mike Brecker, y —al tenorista más joven del grupo— Bob Malach. A Wayne Shorter, el más sobresaliente de ellos, ya lo hemos presentado en la sección sobre el saxofón soprano. Sus raíces están en el bebop, pero durante un par de años no pudimos oírlas, hasta que Shorter volvió a lucirlas a finales de los setentas. Mike Brecker es un destacado músico de neo-bop, aunque

haya grabado más discos de fusión que álbumes de jazz "acústico". Él y otros músicos han hecho declaraciones indicando que sus discos de fusión, soul y funk se han grabado básicamente por razones comerciales y que en realidad preferirían tocar verdadero jazz acústico. Bob Malach transfiere la gran tradición del tenor, de manera particularmente convincente, a la música de fusión y de jazz-rock. En algunas ocasiones suena como un Charlie Mariano "tenorizado", aunque sea menor que él casi en dos generaciones.

Pasando al neo-bop, primero hemos de analizar retrospectivamente a una gran figura del jazz, cuyo nombre ha surgido varias veces en este capítulo: Dexter Gordon. Dexter pertenece a la generación de los grandes músicos de bop. John Coltrane lo incluyó entre los pocos músicos a los que debía algo. La manera de tocar de Gordon frecuentemente ha sido llamada "seca" y "sardónica"; la riqueza —¡y la originalidad!— de sus ideas parecen inagotables. Como tantos otros jazzistas norteamericanos decepcionados del escenario de su país, se trasladó a Europa a comienzos de los sesentas, estableciéndose primero en París y después en Copenhague. Durante años fue una de las figuras centrales del escenario jazzístico europeo. En 1976 retornó a Nueva York para un breve contrato, y al hacerlo se convirtió en el catalizador del renacimiento del bebop. Gordon, ya con poderosa influencia en el escenario del tenor, se volvió entonces importante para un gran segmento del escenario actual del jazz en general, en todos los instrumentos.

Hoy, tantos tenoristas vuelven a tocar bebop que sólo podemos nombrar aquí a los más importantes: Dave Schnitter, Carter Jefferson, Larry Schneider, Eric Schneider, Bob Berg. Una de las ironías especiales de

este desarrollo consiste en que, con el regreso del bop, Von Freeman (nacido en 1922 y, así, sólo un año mayor que Gordon) finalmente obtuvo el reconocimiento que se le debía desde hacía treinta años. Durante todos estos años intermedios, Freeman vivió en Chicago, más o menos separado del escenario del jazz; sólo los verdaderos conocedores que le habían oído hablaban de él como un "gigante del mismo nivel de los grandes tenoristas de la generación de Dexter Gordon, Wardell Gray y Gene Ammons". Como hemos dicho, Chico Freeman es hijo de Von Freeman; y en realidad, la fraternidad internacional del jazz sólo se enteró del padre después de haber reconocido al hijo.

La ironía llegó aún más lejos: Dexter Gordon y Von Freeman no aparecen como ciudadanos importantes en el escenario de hoy, sino antes bien, como músicos intemporales. Y así, se les puede nombrar en conexión con una generación de músicos que en la mayoría tienen la mitad de su edad. En realidad, no hay otro instrumento que demuestre la intemporalidad de la gran tradición negra tan bien como el saxofón tenor. En el escenario de hoy está representado por músicos como Bennie Wallace, George Adams, Dave Liebman, Pete Christlieb, Ray Pizzi, Frank Tiberi, Sam Nestico, Hadley Caliman, Odean Pope, Garry Windo, Lew Tabackin y muchos otros mencionados antes (especialmente entre el primer grupo de músicos de Coltrane y entre los músicos de neo-bop), que, aunque tienen raíces distintas, crecieron en este grupo. Por cierto, Tabackin muestra una interesante influencia de Sonny Rollins, mientras que en la música de la mayoría de los demás, John Coltrane sigue vivo en un número interminable, inagotable de distintas posibilidades. Nunca antes en el jazz —y, desde luego, nunca desde

entonces— ha habido un músico de jazz que pudiese contar con tantos excelentes músicos —a veces, incluso grandes— entre sus "alumnos" y "estudiantes" y "sucesores", como John Coltrane, si este gigante aún viviese.

Por otra parte, aun el viejo jazz Swing ha vuelto. Después de todo lo que se ha dicho en este capítulo no debe sorprender que el que se haya puesto al frente de la joven generación sea un tenorista (a quien ya hemos mencionado en la sección sobre el jazz de los ochentas): Scott Hamilton.

El saxofón barítono

Durante décadas representa Harry Carney al barítono en forma más monopolista que ningún otro músico de jazz en cualquier otro instrumento. En 1926 obtuvo Duke Ellington el permiso de la familia Carney de hacer miembro de su orquesta a Harry, que contaba apenas 16 años; desde entonces, y hasta la muerte de Duke en 1974, se encontró Carney sin interrupción en esta orquesta, a cuya historia y sonido está estrechamente vinculado. Harry Carney (que murió cinco meses después de Duke) es un Coleman Hawkins del barítono: tiene la misma potencia e intensidad en sus ideas. Toca su instrumento con toda la profunda fuerza y aspereza que se hallan en él. "Ningún intérprete del barítono debiera temer el estruendo que hace su instrumento. Carney no le tiene miedo", dice Pepper Adams, el saxo barítono de la generación que hacia fines de los años cincuentas de improviso se encarriló nuevamente en la tradición de Carney. Hasta bien entrados los cuarentas domina Carney regiamente el esce-

nario del barítono. Fuera de él puede hablarse quizá de Ernie Caceres, quien logró tocar jazz de Dixieland en su complicado instrumento, y de Jack Washington, quien en el grupo de saxos de la orquesta de Count Basie proporciona una base que ciertamente era profesional, aun cuando ni con mucho tan poderosa como la que Carney creaba para sus colegas en la orquesta de Ellington.

Luego llegó el bop —y por paradójico que pareciera tocar las nerviosas y ágiles frases del bop en este pesado instrumento que es el barítono, surgió de repente toda una serie de baritonistas: el primero fue Serge Chaloff, vástago de una familia rusa. Él es el Charlie Parker del saxo barítono; todas las novedades aportadas por Parker las "aplicó" él al barítono, así como lo habían hecho Buddy DeFranco con el clarinete y Jay Jay Johnson con el trombón. Chaloff está entre los músicos que tocaron en la importante orquesta de Woody Herman en 1947, con su bop para gran orquesta. Diez años después, en 1957, cuando se quiso reconstruir el instrumental original de los Four Brothers, tuvo que ser llevado en una silla de ruedas al estudio para poder tomar parte en las grabaciones. A los pocos meses murió de cáncer.

La intranquila expresividad que tiene Chaloff en su saxo barítono fue bruñida por la refinada superioridad de Gerry Mulligan. Mulligan comenzó todavía completamente a la Chaloff a fines de los años cuarentas en los conjuntos de Kai Winding y Chubby Jackson. Tocó en las *big bands* de Claude Thornhill y Elliot Lawrence y fue uno de los músicos importantes de las grabaciones Miles Davis Capitol, y no sólo como baritonista, sino también como arreglista. Desde 1951 se ha ido convirtiendo en forma cada vez más definida

en la voz barítona representativa del clasicismo de Basie-Young. Mulligan tiene importancia como saxo barítono, como arreglista y como *bandleader* y principalmente como personalidad de vanguardia. Son pocos los músicos modernos arraigados con tanta fuerza en el *mainstream* de la era del Swing como él. Sus encuentros con músicos de Swing, como Harry Edison, Ben Webster, Johnny Hodges (en discos Verve) son impresionantes muestras de ello.

El conocido cuarteto sin piano que le procuró fama a Mulligan en los primeros años de los cincuentas y del que hablaremos todavía con detenimiento en el capítulo sobre los combos, fue formado en la costa occidental. Si bien Mulligan no ha sido nunca miembro del West Coast Jazz, ha ejercido en él, sin embargo, una duradera influencia. Hacia fines de los años sesentas ocupó Mulligan en el cuarteto de Dave Brubeck el lugar del saxo alto Paul Desmond por diferentes periodos.

El verdadero sonido barítono del jazz de la costa occidental procedió de Bob Gordon, quien —fatalmente herido en un accidente automovilístico en 1955— fue un improvisador de abrumadora vitalidad; también él fue un músico del clasicismo Bassie-Young. Los discos que grabó con el arreglista tenorista Jack Montrose se encuentran entre los más memorables discos de combo del jazz de la costa occidental.

Influido más por Charlie Parker y los otros grandes músicos de bebop que por sus propios colegas del barítono, en la costa oriental —y después en Europa—, Sahib Shihab ha llegado a ser un baritonista al que no se ha hecho la debida justicia. Shihab toca su instrumento con energía y convicción, y a menudo también con un humorismo irónico, totalmente libre de

todo manierismo, y más allá de los tres modernos "estilos de barítono" que significan los nombres de Chaloff, Mulligan y Pepper Adams.

Otro excelente saxofonista barítono de bebop es Cecil Payne, que ha tocado mucho con Dizzy Gillespie. Charlie Fowlkes mereció una sólida reputación como un "Jack Washington de los cincuentas y sesentas" entre los músicos con quienes tocó una música firmemente arraigada en la sana tradición de Basie.

Sin embargo, el hombre que, en la segunda mitad de los años cincuentas hizo rodar todo un "alud" de una nueva generación de saxofonistas barítonos es Pepper Adams. Antes de él parecía que las posibilidades de este instrumento estaban en gran medida agotadas, con Gerry Mulligan y los músicos que seguían su pauta, y que lo único que podía ofrecer el futuro era un paulatino perfeccionamiento. Fue el sonido de "serrucho" de Adams el que corrigió esta impresión.

Pepper surgió en 1957 de la orquesta de Stan Kenton, Lo apodaban allí "The Knife" ("el Cuchillo"). El baterista Mel Lewis relata lo siguiente: "Lo llamábamos 'The Knife' porque cuando se paraba para tocar un solo, su estilo tenía un efecto como de látigo sobre nosotros. Pinchaba y pegaba, y antes de terminar de tocar ya lo había destrozado todo." Adams es uno de los músicos que refutan ostensiblemente la pretensión de que en el jazz se puede distinguir a la perfección entre "negro" y "blanco". Antes de que aparecieran sus primeras fotos en las revistas de jazz, la casi totalidad de los críticos de jazz europeos estaban convencidos de que era negro, apoyados además en la circunstancia de que provenía de Detroit, la ciudad de los automóviles, que es la ciudad natal, física y musicalmente, de muchos músicos negros de este estilo. Dice

Pepper: "Hawkins me causó una tremenda impresión." Desde que Pepper Adams surgió en el escenario, ha sido la más poderosa voz barítono en bebop y hard bop, y sigue siéndolo en el neo-bop de los ochentas.

Sin embargo, mientras tanto, ha surgido toda una generación de excelentes baritonistas en los distintos campos del bebop contemporáneo; entre ellos Ronnie Cuber, Charles Davis, Bruce Johnstone, Bob Militelo, Jack Nimitz, y —de especial brillantez— Nick Brignola. Todos han tocado en *big bands*, especialmente en la orquesta de Woody Herman, que ha sido una especie de criadero de buenos baritonistas de jazz moderno, desde Chaloff en los cuarentas hasta Brignola en los setentas. Este último músico ha sido aún más impresionante desde que el neo-bop surgió a comienzos de los ochentas.

Entre los músicos inclinados a tocar "free", sólo dos baritonistas llegaron a ser internacionalmente conocidos durante los sesentas: Pat Patrick como miembro de la Sun Ra Arkestra y, en Europa, el inglés John Surman, a quien los críticos japoneses de aquellos días llamaron "el saxofonista más importante del nuevo jazz". A comienzos de los setentas, Surman adoptó como instrumento principal el soprano, que hasta entonces había sido su instrumento suplementario.

Surman explicó que, mucho más que los otros saxofones, el barítono, por su naturaleza, gravita hacia ciertas frases y efectos comunes; particularmente al tocar "free", tiende en grado notable a la formación de clichés. Ésta puede ser la razón de que, al principio, ocurrieran hasta cierto punto pocas cosas al tocar barítono "free". Esta situación cambió durante los años setentas, principalmente por dos músicos: Henry Threadgill y Hamiet Bluiett.

Ambos están conectados con bien conocidos grupos del nuevo jazz: Threadgill con Air, Bluiett con el Cuarteto World Saxophone. Especialmente Threadgill toca el barítono con impresionante soltura, como si fuera una flauta, y en realidad es un destacado y convincente estilista con la flauta. Bluiett, a quien le gusta acentuar los poderosos registros bajos de su instrumento, toca con una vital conciencia de las raíces africanas de la música negra. Threadgill y Bluiett no son sencillamente "músicos free". Como muchos otros músicos de su molde, en otros instrumentos, lo tocan "todo": free y blues, bop y Swing, Dixieland y soul, dominando todos los estilos como si fueran "*una* música" (lo que en realidad son). El aspecto de libertad tiene como fundamento principalmente la soberanía con que se lleva adelante este proceso.

La flauta

Todavía en los cincuentas, la flauta se mencionaba únicamente bajo el encabezado de "otros instrumentos". Pero a medida que el clarinete pasaba a segundo término, la flauta fue conquistando a su vez la escena. Cuando menos a partir de la segunda mitad de los años cincuentas, este instrumento ocupa en grabaciones modernas esa posición de altura juguetona, ligera y triunfal que en la era del Swing era ocupada por el clarinete... a lo que hay que agregar aún, a partir de mediados de los años sesentas, otro "descendiente del clarinete": el saxofón soprano bajo la influencia de John Coltrane.

La flauta tiene una tradición jazzística relativamente corta. El solo de flauta más antiguo que conozco está

en una grabación de 1933 de Spike Hughes y su All American Orchestra: "Sweet Sue". Aquí el flautista —Wayman Carver— toca con una fluidez que parece sorprendentemente moderna. También Chick Webb ha utilizado en algunas ocasiones la flauta en su orquesta. Pero este instrumento era por aquel entonces todavía una curiosidad. Es asombroso cómo dejó, de golpe, de serlo, cuando a principios de los cincuentas apareció media docena de flautistas de jazz que arraigaron su instrumento en el jazz, literalmente de la noche a la mañana.

El primer músico que grabó solos modernos de flauta fue Jerome Richardson, con un sentimiento de bop vigoroso y directo. Inmediatamente después de él se dieron a conocer Frank Wess y Bud Shank. A Wess ya lo mencionamos en la sección dedicada a los saxos tenores. Pertenecía a la orquesta de Count Basie y tocaba la flauta, que en esa época todavía era considerada como "enemiga del Swing", con el mismo señorío que el demostrado por quien tocaba la trompeta o el saxofón, en esta orquesta cuyo nombre es casi sinónimo de Swing.

Frank Wess simboliza la ruptura que condujo a la aceptación de la flauta. En efecto, es lógico que la flauta sólo pudiera ser aceptada después de la era de Lester Young de los años cincuentas, cuando la preeminencia del fraseo del jazz frente a la formación del sonido había penetrado en la conciencia general. Lester Young es el "principal culpable" de este desplazamiento de los acentos desde la formación del sonido hacia el fraseo; por esta razón los flautistas en la música de jazz parten en principio de él. Frank Wess evidencia esto de una manera casi irónica: como saxofonista tenor es inequívocamente hombre de la escuela de Coleman Hawkins, mientras que como ejecutante de flauta es

igualmente un inequívoco seguidor de la tendencia de Lester Young. Wess tocó sus solos más interesantes en un disco London con Milt Jackson (vibráfono), Hank Jones (piano), Eddie Jones (bajo) y Kenny Clarke (batería): "Opus de Jazz".

Bud Shank fue el flautista más importante de la costa occidental. Surgió de la orquesta de Stan Kenton y allí tocó ya en 1950 en "In Veradero" un solo de flauta que al principio pasó casi inadvertido. Posteriormente, se discutieron mucho sus dúos con Bob Cooper, a los cuales Max Roach agregaba el toque de *swing* con sus tambores. Yusef Lateef es uno de los pocos que realmente tocaron jazz en el oboe, de una manera que hace patente su inclinación musical y religiosa hacia el mundo árabe. Esta tendencia árabe y oriental la tenemos también en el flautista Lateef. Fuera de la flauta, de concierto usual, ha empleado todo un arsenal de otras flautas exóticas: flauta de bambú china, una flauta propia de la música folklórica checa, flauta de corcho, la flauta "nai" de los árabes, la flauta de Taiwan y también una flauta "MaMa" construida por él mismo.

Otros flautistas de jazz que vale la pena escuchar son Sahib Shihab, James Moody, Leo Wright, Herbie Mann, Sam Most, Buddy Collette, Paul Horn, Rahsaan Roland Kirk, Charles Lloyd, Joe Farrell, James Spaulding, Eric Dixon y Sam Rivers, debiendo considerarse que muchos de ellos son en primer término saxofonistas y que tocan la flauta únicamente como segundo instrumento. Esto hace, por ejemplo, James Moody, el saxo tenor y alto, a quien ya presentamos en la sección sobre los tenoristas y que surgió del primer círculo del bebop de los años cuarentas; aunque para él la flauta no es más que "un instrumento entre otros",

pasa desde hace treinta años por ser uno de los mejores flautistas del jazz, un hombre del bebop por excelencia, también en este instrumento.

Durante largo tiempo, el flautista de jazz de más éxito fue Herbie Mann, cuyos discos se han convertido en *bestsellers*. Mann ha incluido mucho de exótico en sus discos de jazz: elementos brasileños, africanos, árabes, judíos, turcos. Y se sobrentiende que en los años setentas lo ha hecho con el rock, y por último, hasta con la música disco.

Si Herbie Mann había ocupado el primer lugar en las encuestas de la revista *down beat* entre sus lectores —las principales encuestas en el mundo del jazz— desde 1957 hasta 1970, es decir, durante trece años, apareció en 1971, para sorpresa de todos, como el flautista de jazz más popular, con un sonido verdaderamente "clásico", Hubert Laws. Laws es un brillante técnico que con mucho éxito intentó una serie de adaptaciones al jazz de música clásica —composiciones de Bach, Mozart, Debussy, Stravinski, etc.—, pero también ha grabado muchos discos de jazz-rock y de fusión.

Paul Horn, que se dio a conocer en la segunda mitad de los años cincuentas en el Chico Hamilton Quintet, a principios de los setentas hizo en el Taj Mahal grabaciones de flauta sin acompañamiento, en las cuales los sonidos de su instrumento regresaban cual "coros de ángeles" de la cúpula de treinta metros de altura de este maravilloso edificio, centuplicándose como en una sala de espejos acústicos: mantras de meditación convertidos en música de flauta. El éxito de este disco de Paul Horn, "Inside", fue tan enorme que pronto siguió un segundo disco, éste grabado en las cámaras mortuorias de las pirámides de Egipto (entre ellas, la famosa pirámide de Keops).

Cada vez hay más flautistas en escena. La reserva parece inagotable. Más y más saxofonistas eligen la flauta como instrumento secundario, y descubren quizá algún día que ésta se ha convertido, sin quererlo ellos, en su instrumento principal, como le sucedió a James Moody.

Un lugar especial ocupa el extraordinario músico de vanguardia Eric Dolphy (que murió en 1964). Su influencia como clarinetista alto y bajo se sintió inmediatamente a comienzos de los sesentas, mientras que en la flauta la importancia de su mensaje sólo fue comprendida por otros músicos a mediados de los setentas. El genio de sus ideas ya incluyó todo lo que la "flauta del jazz" significa en el escenario de hoy. El "mensaje" de su flauta —en contraste con lo que expresara en sus otros instrumentos— era de ligereza y gracia. Para quienes conocieron al hombre Dolphy, hay razones para creer que su manera de tocar la flauta expresaba más de su humanidad —su suavidad y amabilidad— que la explosiva expresividad de su estilo con el alto y las dolorosas erupciones de sus improvisaciones con el clarinete bajo.

De manera extraña, los primeros en comprender y pulir el estilo de flauta de Dolphy fueron músicos europeos. Se distinguieron por una conciencia de las tradiciones clásicas; músicos como el búlgaro Simeon Shterev, el checoslovaco Jiri Stivin, el alemán Emil Mangelsdorff, el inglés Bob Downes y el holandés Chris Hinze. Downes, quien también destacó como compositor de ballet contemporáneo, pertenece tanto al campo del "clasicismo" como al del jazz. Hinze toca principalmente jazz-rock. Mangelsdorff tiene un sonido especialmente rico y pleno; Stivin, también excelente compositor y altista, es un virtuoso con raíces en la música

bohemia. Shterev domina toda la rica herencia musical de su patria balcánica.

Muchos de los flautistas mencionados cultivan la técnica de lo que se ha dado en llamar "sobresoplar". Con eso, soplando y cantando o susurrando simultáneamente, se producen dos voces, y hasta tres y cuatro voces a consecuencia de los sonidos enarmónicos creados, que producen una asombrosa intensidad jazzística. Quien conozca la flauta de la música clásica —como la del barroco— no la juzgará precisamente como un instrumento que permita crear una intensidad jazzística en el sentido del saxo tenor. Pero al "sobresoplar" se obtiene esa intensidad, y de esta manera fue como la flauta pudo emprender su camino en el jazz de nuestros días.

Los primeros músicos de jazz que "sobresoplaron" la flauta fueron, a mediados de los años cincuentas, Sam Most y Sahib Shihab, ya presentado en la sección sobre el saxo barítono. Hoy, esta técnica es utilizada por casi todos los flautistas, en la forma más intensiva, "caliente", por Rahsaan Roland Kirk (a quien también ya hemos presentado en la sección sobre el saxo tenor).

Kirk a veces parecía explotar en una docena de direcciones distintas con los muchos sonidos diferentes que creaba simultáneamente mientras tocaba la flauta (y al mismo tiempo, soplaba por la nariz, su llamada flauta de nariz).

Un maestro del "sobresoplar" es Jeremy Steig. Fue el primer flautista que incorporó estructuralmente aire y ruidos funcionales y digitales a su música, mientras que Kirk seguía utilizándolos principalmente para aumentar la vitalidad extática. Steig grabó algunos dúos muy interesantes, similares a música de cámara, con el contrabajista Eddie Gomez.

Flautistas conocidos en el ámbito del jazz-rock son, entre otros, Chris Wood, Tom Scott, Gerry Niewood y las dos jazzistas Bobbi Humphrey y la británica Barbara Thompson. Se puede suponer que el horizonte de la flauta del jazz y del jazz-rock se ampliará más en los años por venir.

No existe *la* flauta: ningún otro instrumento es más universal. La historia de la flauta se inicia simbólicamente con el dios griego Pan, dios de los pastores y de la "totalidad", el dios que da alma a "todo". Cada cultura musical del mundo desarrolló sus propias flautas. En la misma medida en que la cultura musical del mundo se va abriendo al jazz, los jazzistas están descubriendo las flautas. Mencionemos como ejemplo a Don Cherry. Para las grabaciones que hizo con sus diferentes Eternal Rhythm Orchestras en Europa —en Baden-Baden, Berlín, Donaueschingen— llevó consigo 35 flautas diferentes, entre ellas: flauta Shuan china, de material cerámico, flauta maya con sonido de trino de pájaro, de Centroamérica, flauta bengalí, flauta de bambú, flauta metálica en Si, flauta de plástico en Do, flautas indígenas norteamericanas, flautas japonesas, etcétera.

La flauta siempre ha sido un instrumento con una afinidad especial para la música universal: ya desde los cincuentas, por medio de Yusef Lateef y Bud Shank, después, de manera particularmente impresionante por medio de Paul Horn, y en los setentas, por ejemplo, por medio del brasileño Hermeto Pascoal, que "sobresopla" con una intensidad verdaderamente "apasionada".

Algunos de los músicos que tocan la flauta "free" (en ese universal sentido de "free" que evolucionó en los setentas) —todos ellos influidos por Eric Dolphy— son

Douglas Ewart, Henry Threadgill, Oliver Lake, Prince Lasha, Ronald Snyders, y —con un gran tono, particularmente bien modelado, con escuela en la música clásica— James Newtown. El continúa el legado de Dolphy de una manera especialmente original y convincente.

La corriente principal contemporánea es manifestada en la flauta, entre otros, por George Adams, Steve Slagle, Robin Kenyatta, Joe Ford, Dwight Andrews, Jerry Dodgion, y el codirector de la Akiyoshi-Tabackin Big Band, Lew Tabackin. De cuando en cuando, Tabackin produce sonidos en sus excursiones de virtuosismo, positivamente asombrosas, en la flauta, tocadas en un cuarteto o en su *big band,* que recuerdan las flautas japonesas shakuhachi. (Tabackin: "No me sorprende, siendo japonesa mi esposa, se absorben estos sonidos automáticamente".)

Pero uno de los más grandes tocadores de shakuhachi en Japón (quizá el más grande de todos), Hozan Yamamoto, también ha tocado esta inmensamente expresiva flauta de bambú —tal vez sea el instrumento más expresivo de toda la familia mundial de las flautas— en un marco de jazz, con su propio toque de maestría. Lo ha hecho así, por ejemplo, con la cantante Helen Merrill y con el percusionista Masahiko Togashi.

Tabackin también forma parte de aquellas secciones que consisten en cuatro o cinco flautas, que han producido algunos de los sonidos más interesantes y novedosos de la Akiyoshi-Tabackin Big Band. En una edición anterior de este libro supusimos que un día las combinaciones de esta índole, con diversas flautas, existirían en la música de jazz. Ahora existen, y parecen tan ricas y diferenciadas que —ya roto el hielo— es

de esperar que también otros compositores y arreglistas de jazz prueben su suerte con ellas.

El vibráfono

Los "instrumentos de percusión" —es decir, los instrumentos que se percuten o golpean— tienden a ser empleados en primera instancia como instrumentos rítmicos; en caso de ofrecer además alguna posibilidad melódica deberían ser —al menos así habría que suponerlo— instrumentos ideales para el jazz. En este sentido, el vibráfono es un instrumento ideal. El hecho de que lo toque un músico rítmicamente tan vital como lo es Lionel Hampton señala hacia esa dirección. Y si no obstante el vibráfono se ha ido imponiendo sólo lentamente, debe buscarse quizá la principal razón en que no permite una formación de sonido jazzístico. La formación del sonido en el vibráfono es fija y sólo puede influirse en ella indirectamente mediante el *vibrato* logrado por conexión eléctrica o mediante una fuerza mayor o menor en el golpe.

Lionel Hampton y Milt Jackson son los vibrafonistas más destacados —el primero en el ámbito tradicional, el segundo en el jazz moderno—. Hampton es un volcán en cuanto a vitalidad. En la tensión existente entre la sensibilidad de buena cantidad de sus solos y la circunstancia de que tenga que escuchar tras de sí a una gran orquesta con grupos de trompetas, trombones y saxofones para sentirse a gusto es donde se encuentra el fenómeno de este músico. Sus grandes orquestas tocan a menudo sin preocuparse por la entonación, homogeneidad y precisión, pero Lionel Hampton, el vibrafonista, deriva de las orgías de *riff* rítmicas de

sus *big bands* aún más inspiración, energía y poder de las que posee por sí solo.

Hampton y —un par de años antes que él— Red Norvo introdujeron el vibráfono al comienzo de la época del Swing. Hampton venía de la batería, Norvo del xilófono. Norvo se desarrolló de manera notablemente abierta, desde el estilo de Chicago, pasando por el Swing, el bebop y el "cool" hasta el jazz contemporáneo, con una sensibilidad especial para los pequeños grupos de jazz, similares a la música de cámara.

Así como la carrera de vibrafonista de Hampton había comenzado con Louis Armstrong, también así Milt Jackson comenzó en 1945 con Dizzy Gillespie, en su *big band*, que abriera las puertas al bebop. Desde 1951 hasta 1974 (cuando el grupo se desbandó) Jackson fue miembro del Modern Jazz Quartet, que se inició como Milt Jackson Quartet y que no era mucho más que la unión del vibráfono de Milt con un grupo rítmico. Bajo la influencia de John Lewis, el cuarteto de Milt Jackson se convirtió en el Modern Jazz Quartet, y frecuentemente se ha dicho que la forma que John Lewis le dio al cuarteto cortó en gran medida la corriente de ideas y la libertad improvisadora de Jackson. Pero es un hecho que éste ha tocado los más hermosos solos de su carrera como miembro del Modern Jazz Quartet. Como tan a menudo ocurre en el jazz, la tensión entre la rigidez de los arreglos y la libertad de la improvisación no fue obstáculo para el artista, sino que lo inspiró.

Las improvisaciones de Milt Jackson merecen más que cualquier otro tipo de jazz el calificativo de "fluidas". Lo asombroso en las interpretaciones de Jackson es su manera inconsciente de hacer parecer sencillísimas las armonías más complicadas. Ésta es, asimismo,

una de las razones de que sea uno de los más grandes tocadores de baladas en jazz. Ya a mediados de los cincuentas, Jackson fue uno de los primeros músicos de soul.

Por mucho que los vibrafonistas se hayan apartado del estilo de Milt, todo el que toque el vibráfono en jazz moderno habla de él con respeto y admiración. No es probable que su legado pueda olvidarse pronto. En realidad, desde finales de los setentas, un músico se ha labrado una fama continuando la tradición de Milt Jackson —y la del bebop— de una manera especialmente convincente: el vibrafonista Charlie Shoemake.

Desde luego, Jackson no es el único vibrafonista de su generación; otros son Terry Gibbs, Teddy Charles, Cal Tjader, Vic Feldman, y un tanto más jóvenes, Eddie Costa, Tommy Vig, Lem Winchester, Larry Bunker, y Mike Mainieri. Gibbs se dio a conocer por su brillante labor como solista con la banda de Woody Herman a finales de los cuarentas. Aun en años posteriores, ha seguido interesado en las *big bands* y en el contraste entre su vibráfono y el sonido de la *big band*. La mezcla de fraseo de jazz con mambo, conga, bolero, cha-cha-cha y otros ritmos latinos que hace Carl Tjader es un desarrollo inteligente y válido y un refinamiento del jazz cubano, tal como fue iniciado por Dizzy Gillespie, Chano Pozo, y Machito en los grandes días del bop. Teddy Charles debe incluirse entre aquellos músicos que, en los cincuentas, ya estaban extendiendo la tonalidad y preparando el camino a la música free.

Lem Winchester, que falleció en 1961, fue el primero en mostrar un sentido de la calidad sonora resbalante, "oscilante" de su instrumento, al principio tan sólo en

intimaciones. En años siguientes, esta manera de tocar se volvió más y más pronunciada, gracias a músicos como Gary Burton, Walt Dickerson, Tom van der Geld y Bobby Hutcherson. Éstos son los músicos que después de quince años de reino indisputado de Milt Jackson han revolucionado el estilo de su instrumento tan dramáticamente como sólo le había ocurrido al contrabajo durante este periodo. Estos músicos lograron lo que Ornette Coleman había querido ver: reemplazar las "viejas reglas del juego"; "una continua exploración de todas las posibilidades del instrumento". Encontraron que la calidad del sonido deslizante, "oscilante", que hemos mencionado en conexión con Lem Winchester conviene más a su instrumento que sencillamente "una continuación del bop estándar por medio del vibráfono".

Gary Burton toca una fascinadora combinación de tierno y flotante lirismo con gran virtuosidad. Es el vibrafonista que, más que ninguno, ha desarrollado la capacidad de tocar con tres o cuatro baquetas simultáneamente, creando efectos cordales similares a los del pianista Bill Evans, que influyó sobre él. Otra influencia fue la de la música *country* y *hillbilly* de su estado natal, Indiana. Burton une todos estos elementos en un todo nuevo e independiente, con tal seguridad que ha tenido éxito también fuera del jazz. También fue Burton quien inició la actual tendencia a tocar sin una sección de ritmos, y que llevó esta corriente a sus primeros grandes triunfos.

Walt Dickerson ha transferido ideas de John Coltrane al vibráfono. Es otro vibrarpista a quien encanta explorar nuevos sonidos, y también él (como todos estos músicos del vibráfono) es un impresionante improvisador sin acompañamiento. Pero la verdadera "es-

trella" entre los vibrafonistas más recientes (desde finales de los sesentas) es Bobby Hutcherson. Se trata de un soberano improvisador, que combina el bebop con Coltrane, la tradición de Milt Jackson con el nuevo sonido del vibráfono.

Tom van der Geld es el músico más sensible y "tierno" entre los nuevos vibrafonistas. De cuando en cuando, sus improvisaciones suenan como si las barras de su instrumento vibraran, no al ser golpeadas con baquetas, sino por un tenue viento cálido. David Friedman tiene un sonido brillante, que obsesiona, ocasionalmente como un "Lionel Hampton de los ochentas" por una pronunciada afición a los efectos técnicos sorprendentes. De cuando en cuando, incluye a un segundo vibrafonista (y marimbero), David Samuels, en su grupo, "multiplicando" así el sonido del vibráfono. Cuando Friedman y Samuels tocan juntos, a veces producen sonidos similares a todo un "conjunto metalófono", que recuerda, hasta cierto grado, la música balinesa.

Unos pocos vibrafonistas se han interesado en los sonidos del jazz-rock y la música de fusión, entre ellos Roy Ayers, Dave Pike, Mike Mainieri, Ruth Underwood y Jay Hoggard.

Dos músicos alemanes establecidos en los Estados Unidos, Gunter Hampel y Karl Berger han descubierto maneras de tocar radicalmente nuevas. Hampel (que también se ha distinguido como flautista, clarinetista, clarinetista bajo y pianista), es el más sensible de los dos. Berger (que encabeza el Estudio de Música Creadora en Woodstock, N. Y.) es el más dinámico, con raíces en el bop, que ha estado desarrollando en dirección de un profundo y vasto interés en la "música universal". Con sus distintos grupos, Hampel ha creado mesmerizantes redes de sonidos, combinando el vibrá-

fono con flautas y saxofones tocados en los registros altos.

Una síntesis de todas estas tendencias ha sido creada por tres músicos norteamericanos, que por una parte tocan "free" y por la otra dominan toda la tradición de su instrumento: Bobby Naughton, Earl Griffith y, sobre todo, Jay Hoggard. Jay es un fantástico improvisador —"*el* nuevo hombre de los vibes", como lo clasificaron muchos músicos de Nueva York a comienzos de los ochentas. También se ha interesado en descubrir sonidos y posibilidades para su instrumento en la música de fusión.

Éstas son las dos principales tendencias de la manera de tocar el vibráfono en los ochentas: la percusividad de la tradición de Hampton, de Jay Hoggard (y también de David Friedman) y la "oscilante" sensibilidad iniciada por músicos como Winchester, Dickerson y Hampel y llevada más adelante por Tom van der Geld y Bobby Naughton.

El piano

Por un lado: por comenzar la historia del jazz con el ragtime y por ser el ragtime en sus inicios un estilo de interpretación pianística, puede decirse que el jazz principia con el piano. Por otro lado: las primeras *bands* que recorrían las calles de Nueva Orleáns no tenían piano, aunque sólo fuese por la imposibilidad de andar cargando con uno, pero ante todo porque el piano no permite la formación del sonido que a los antiguos "sopladores" *hot* les parecía imprescindible.

La historia del piano en el jazz se desenvuelve entre estos "por un lado" y "por otro lado". El piano ofrece

más posibilidades que otros instrumentos usuales del jazz. No se necesita tocar siempre una sola nota en un solo instante como ocurre con los instrumentos de viento, sino que se pueden tocar varias a la vez. No sólo es posible producir ritmo en él, sino que también se puede armonizar este ritmo. Y no hay que limitarse a las armonías, como en el contrabajo; éstas se pueden combinar con variadas posibilidades de melodías y acordes. Pero también es cierto: una línea de un instrumento de viento es más intensa que una línea pianística. En resumidas cuentas:

Por un lado, cuantas más posibilidades pianísticas se aprovechen en el piano, tanto más parece fracasar el piano comparado con el intenso fraseo *hot* de los "sopladores" de jazz. Por otro lado, la mayor intensidad que pone el pianista para sustituir el fraseo de los instrumentos de viento, se conjuga con un mayor desaprovechamiento de las auténticas posibilidades del instrumento, se puede asegurar que cualquiera que sepa lo que significa el virtuosismo pianístico en la música europea se puede convertir en un "suicida pianístico".

Art Tatum y Bud Powell (que era demasiado grande como para que en él hubiera podido haber un "suicidio pianístico"; pero lo hubo dentro de la escuela pianística representada por él) significan los extremos de este último "por un lado" y "por otro lado". Todos se dirigen a uno de estos extremos desde que Scott Joplin comenzó a tocar ragtime en el Medio Oeste norteamericano alrededor de los años ochentas del siglo pasado. Joplin era un pianista "pianístico". Tocaba su instrumento tal como se acostumbraba oírlo en la música romántica para piano del siglo XIX. (Véase la sección sobre ragtime.)

En vista de que no se podían utilizar pianistas "pianísticos" para las *bands* de Nueva Orleáns y de que no se había "descubierto" todavía un estilo a la manera de los instrumentos de viento, eran muy escasos los pianistas en las *jazz bands* de la vieja Nueva Orleáns. Pero los había en grandes cantidades en los *saloons* y en los bares, en las "casas" y en los cabarets. Todos estos establecimientos tenían su "profesor", y el profesor, obviamente, era pianista. Tocaba en todo tiempo ragtime. Y aun cuando tocaba blues, *stomps* y *honky-tonk,* siempre estaba presente el ragtime.

El gran "profesor" de los pianos de Nueva Orleáns era Jelly Roll Morton, que falleció en 1941. Morton tocaba ragtime al piano con una conciencia de las bandas que marchaban por las calles de Nueva Orleáns. Lleno de orgullo por sus realizaciones, ciertamente considerables, se volvió casi paranoide. "En cifras redondas, me han robado tres millones de dólares. Todos tocan ahora mi música, y a mí ya ni siquiera se me menciona. Estilo de Kansas City, estilo de Chicago, estilo de Nueva Orleáns... al diablo, porque todo es estilo de Jelly Roll..."

Los "profesores", los pianistas *honky-tonk* y *barrelhouse* existían en Nueva Orleáns no sólo con anterioridad a lo que se conoce por estilo Nueva Orleáns, sino también después, hasta nuestros días. Sólo unos cuantos han sido conocidos más allá de los límites de la ciudad, como por ejemplo Champion Jack Dupree, Huey "Piano" Smith y "Professor" Longhair (que falleció en 1980). Fats Domino, mencionado una vez en la sección del blues y otra en la de los cantantes (y que se encuentra en el centro del movimiento del rock and roll de los años cincuentas) surgió directamente

de esta tradición. En el capítulo sobre el canto en el jazz mencionaremos que Nueva Orleáns fue dos veces creadora de un estilo en la historia de la música negra: en la época del jazz de Nueva Orleáns y, cincuenta años más tarde, en el rhythm & blues y en el rock. El "profesor" de piano de Nueva Orleáns reúne estas dos áreas. Jelly Roll Morton hizo jazz de Nueva Orleáns con sus bandas; Fats Domino produce rhythm & blues y rock and roll. Ambos están separados entre sí por medio siglo y, sin embargo, ambos pertenecen a la tradición del "profesor" y del "honky-tonk".

El ragtime del Medio Oeste tocado, por ejemplo, por Scott Joplin, y el de Nueva Orleáns, tocado por Jelly Roll Morton, eran notablemente diferentes entre sí, pero ambas cosas eran música en la cual se percibían, cuando menos, los elementos del rag, del "tiempo destrozado". Pronto hubo ragtime también en Nueva York, y una vez más fue diferente del de los sonidos de piano del Medio Oeste y de Nueva Orleáns. Del ragtime de Nueva York se derivó la gran época del piano de jazz de Harlem. Y aunque Scott Joplin ya tocaba a partir de los años ochentas del siglo pasado y Jelly Roll Morton da el año de 1902 como el de su "invención del jazz", aunque los primeros pianistas de ragtime de Nueva York y de Harlem tocaran alrededor del año 1910, no está comprobado que el desarrollo condujera en línea recta de Sedalia a Nueva Orleáns y de allí a Harlem. Los estilos, ya lo hemos mencionado, surgen cuando llega su tiempo, independientes de líneas causales de desarrollo.

James P. Johnson, que murió en 1955, fue el primer pianista importante de Harlem. Era músico de escuela, como en general hubo entre los pianistas desde un principio muchos músicos académicos, en contraste

con los ejecutantes de otros instrumentos. James P. Johnson estudió con un discípulo de Rimsky-Korsakov; en una época posterior de su carrera, en los años treintas, compuso una serie de obras sinfónicas o casi sinfónicas.

Con James P. Johnson se hace patente por vez primera un aspecto del piano de jazz que tiene por lo menos tanta importancia como todas las brillantes interpretaciones solistas: el arte del acompañamiento, o sea el arte de adaptarse a un solista, de estimularlo y de ofrecerle la base sobre la cual pueda construir. Johnson lo realizó de modo insuperable en sus acompañamientos de blues para Bessie Smith, por ejemplo en "Preachin' the Blues" o en el "Backwater Blues".

Harlem fue en los veintes un auténtico nido de pianistas de jazz. Duke Ellington relata lo siguiente: "Cada uno trataba de sonar como el 'Carolina Shout' que Jimmy [James P. Johnson] había hecho en un rollo de pianola. Yo lo podía imitar porque logré hacer correr muy despacio el rollo... Salíamos cada noche, con dinero o sin él... Me emocioné mucho cuando cierta noche encontramos a Willie 'The Lion' Smith. Todas las noches dábamos la vuelta buscando a los pianistas..."

Willie "The Lion" Smith es el que le sigue en importancia a Johnson como gran pianista de los veintes en Harlem; es un maestro de las melodías amables, que acompaña con el potente ritmo de su mano izquierda.

Los pianistas de Harlem —James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith, Duke Ellington, Lucky Roberts y finalmente también el joven Fats Waller— tocaban en los *rent parties* y *cuttin' contests* de la turbulenta vida musical de Harlem. En los *rent parties* se reunía la renta tocando jazz, después de que se debía tanto tiem-

po que ya era ineludible pagarla, a no ser que se prefiriera perder la habitación; y en los *cuttin' contests,* todos los músicos competían hasta que al fin uno lograba "cortarlos" —vencerlos— a todos. El más característico de sus diversos estilos fue llamado *stride piano.* "Stride" significa una constante y balanceada alternación de una nota en el bajo (en los tiempos nones) y un acorde (en los tiempos pares).

El pianista más importante que ha surgido de la tradición pianística de Harlem es Fats Waller, que murió a los 39 años en 1943. Louis Armstrong ha dicho que bastaba con mencionar el nombre de Fats Waller en cualquier sitio para "ver una sonrisa en todas las caras". Fats, en efecto, tenía dos aspectos: era uno de los más grandiosos pianistas de la historia del jazz y además uno de los más humorísticos e ingeniosos comediantes de la música popular. Ligaba ambas facetas de una manera inimitable gracias a su absoluta e íntima desenvoltura.

"Livin' the life I love" fue el tema de su vida y de su música: vivir la vida que amaba. No siempre pudo hacerlo, pues con todo y su vena histriónica sufría con el hecho de que el público respondía más a su arte comediante que a su talento musical. Gene Sedric, el tenorista de Fats, cuenta: "Fats Waller era a veces muy infeliz con su música. Pues mira: lo alababan por sus cualidades escénicas y por el tipo de piano que tocaba en los discos, pero muy pocos Waller-*fans* saben cuánto mejor sabía tocar que en las grabaciones. Con su canto, Fats no tenía grandes pretensiones. Simplemente se divertía... Pero quería hacer gran música en el órgano y el piano —y podía hacerla—..." Y en otra ocasión comenta el propio Sedric: "Para sus grabaciones le han dado siempre un montón de las melo-

días más baratas, porque parecía que sólo él podría sacarles algún provecho..."

Como compositor, Fats Waller ha escrito algunos de los más hermosos temas jazzísticos, en todos los estilos parejamente amables: "Honeysuckle Rose" y "Ain't misbehavin'" son los principales entre ellos. "Waller —dice Coleman Hawkins— podía escribir las piezas con la misma rapidez con que tocaba el piano."

En cuanto pianista, Fats ha tenido la más poderosa mano izquierda de la historia del jaz; era una mano izquierda que podía sustituir no solamente grupos rítmicos, sino *bands* enteras. En una palabra: era un "pianista orquestal". Su instrumento sonaba como una orquesta. Y Art Tatum, el más orquestal de todos los pianistas de jazz, no es el último en reconocer su deuda: "Hombre... yo provengo de Fats. ¡Y ése sí que es alguien del que se puede provenir!"

El otro pianista notable que recibió el legado de Fats Waller es Count Basie. Basie se refiere a su primer encuentro con Fats Waller: "Acababa yo de llegar al viejo teatro Lincoln en Harlem. Escuché a un tipo joven tocando el órgano con *swing*. Y desde entonces fui su cliente constante. Pendía yo de cada nota, siempre me sentaba tras él, fascinado por la ligereza con que sus manos pasaban por las teclas y con que sus pies hacían funcionar los pedales..."

Todavía hoy se percibe ocasionalmente en los solos que toca Count Basie en el piano como director de su gran orquesta, su procedencia de Fats Waller. Parece que toca un Fats "económico": una estructura ingeniosamente abstraída de la música de Fats Waller, en la que sólo han permanecido en pie las columnas de apoyo, pero estas columnas representan todo lo demás. Count Basie se desarrolló hasta ser el pianista más

ahorrativo de la historia del jazz, y la forma en que sabe crear una tensión entre dos notas con frecuencia muy espaciadas es incomparable. Muchos pianistas han tratado de imitarlo: Johnny Guarnieri en los tiempos del Swing y en los años cincuenta John Lewis, el maestro del Modern Jazz Quartet, en quien se adivina, detrás del carácter ahorrativo inconsciente de Count Basie, el inteligente y consciente conocimiento de lo que significan en la música y en el arte en general la parsimonia y la abstracción. Cuando músicos como Basie o John Lewis dejan espacios abiertos en sus improvisaciones no es tan sólo un espacio vacío: es un medio de tensión y relajación, exactamente igual de importante que cualquier nota que tocan.

En muchos de los homenajes ofrecidos a Basie durante los cincuentas, Marty Paich y Pete Jolly, de la costa occidental, y Nat Pierce (de la costa oriental) entre otros, con la *big band* de Woody Herman, tocaron un estilo Basie modernizado, a veces cool. También sir Charles Thompson, compositor de "Robbin's Nest", tema muy popular de bop y jump de Harlem de los años 1940 y 1950, se muestra influido por Basie.

Pero en Count Basie ha desembocado igualmente otra corriente de la evolución del piano: la corriente de los grandes pianistas de boogie-woogie. Basie no sólo toca un Fats Waller "económico", sino también un boogie-woogie "parsimonioso".

En un comienzo, los pianistas de ragtime y de Harlem siempre miraban con cierto desprecio a los "pobres pianistas de boogie-woogie". Chicago fue el centro del boogie, y así como en los *rent parties* y *cuttin' contests* de Harlem se tocaba ragtime, así sonaba también en el barrio sur de Chicago el blues y el boogie en piano —y por los mismos motivos—. Ciertamente, también

el boogie se remonta al Medio Oeste y al sur hasta Texas, de donde procede uno de los pocos pianistas notables que todavía hoy tocan un blues y boogie auténtico, no comercializado: Sam Price. Memphis, Kansas City y San Luis fueron otros centros importantes del boogie. Memphis Slim, quien proviene de Memphis y ahora vive en París, se encuentra igualmente entre los últimos maestros del boogie. Pero Memphis Slim ha sobresalido en los últimos años principalmente como "blues shouter", y en realidad son muchos los cantantes de blues en los barrios negros tanto de las ciudades del norte como de las del sur que se saben acompañar al piano con un convincente estilo de boogie (por ejemplo Roosevelt Sykes, Little Brother Montgomery y, ante todo, Otis Spann, fallecido en 1970).

El *ostinato* del boogie —las figuras del bajo, muy acentuadas y constantemente repetidas— puede haber surgido en el sur de los Estados Unidos por las figuras acompañantes con las que los cantantes de *folk-blues* se acompañaban con banjo o guitarra. El blues y el boogie, en todo caso, van mano a mano desde su creación. Los primeros boogies se tocaron como acompañamiento pianístico del blues, y hasta la fecha casi todos los boogies tienen la forma del blues de doce compases. Frecuentemente se borran en considerable medida los límites entre el blues y el boogie, y en este lugar nos vemos obligados a mencionar que la creencia de que el boogie es por fuerza algo muy rápido y arrollador es tan falsa en su generalización como lo es la de que los blues son por fuerza lentos. Claro está que existen blues rápidos tanto como boogies lentos.

Si al buscar los orígenes del boogie se llega aún más allá de los acompañamientos en guitarra y banjo de los cantantes de *folk-blues,* se encuentra uno en la época

en que la diferencia entre la música latinoamericana (rumba, bolero, tango, mambo, etc.) y la norteamericana (a fin de cuentas influida por el jazz) no era todavía tan señalada. Jimmy Yancey, el "padre del boogie-woogie", y otros pianistas de boogie han basado algunas de sus piezas en las figuras bajas de las danzas norteamericanas: por ejemplo "Lean Bacon Boogie", de Yancey, se basa en una figura de tango. En último análisis, el boogie es una especie de "archirritmo" de la música negra, y por ello se le encuentra una y otra vez en los tiempos modernos, como "disfrazado" en rhythm & blues de los cincuentas y en música soul de los sesentas o en las improvisaciones de piano de Muhal Richard Abrams de los setentas; desde luego, a menudo en forma abstracta y enajenada. Que el auténtico boogie-woogie aún pueda estar vivo se puso de manifiesto cuando un buen número de músicos británicos de rock y blues formaron el Rocket 88, en 1978, con ocasión del quincuagésimo aniversario del boogie-woogie (en 1928, Pinetop Smith había grabado su "Pinetop's Boogie-woogie", que dio su nombre a todo el estilo). Rocket 88 incluyó, entre otros, al baterista Charlie Watts, de los Rolling Stones, al conjunto británico de boogie George Green y Bob Hall (en dos pianos), así como a Alexis Korner, padre del blues británico; en total, diez músicos que tocaron boogie con la misma intensidad que había caldeado lugares de reunión del boogie en Chicago durante los veintes.

Por entonces, Jimmy Yancey, Pinetop Smith, Cow-Cow Davenport, y Cripple Clarence Lofton eran los primeros pianistas importantes de boogie-woogie. Yancey originalmente fue bailarín de tap, lo que acaso inspirara su manera de tocar, de ocho por acorde.

El más brillante de los pianistas de boogie-woogie

fue Meade Lux Lewis, quien perdió la vida en un accidente automovilístico en 1964. Su "Honky Tonk Train Blues", grabado por primera vez en 1929, alcanzó fama legendaria. A mediados de los treintas, cuando el público negro para el que se había tocado boogie-woogie durante los veintes en el South Side de Chicago y por doquier había dejado ya muy atrás este estilo, el mundo blanco empezó a descubrirlo. Por entonces, el crítico de jazz John Hammond buscó a Lewis y lo encontró lavando automóviles en un garaje suburbano de Chicago. En el Café Society, de Nueva York, Hammond lo llevó de vuelta con los otros dos pioneros del piano del boogie-woogie: Albert Ammons y Pete Johnson. Los discos grabados por estos tres maestros del boogie en tres pianos se encuentran entre los más emocionantes ejemplos de boogie-woogie.

Así como James P. Johnson y los demás pianistas de Harlem pertenecen a la línea del ragtime, a pesar de no haber tardado en abandonar el viejo rag original, de modo que ya sólo se les puede considerar influidos por el rag, así también hubo en Chicago algunos pianistas que pertenecen en forma muy clara a la línea del boogie, pero que en realidad no tienen más que una influencia del mismo. El primero de ellos es Jimmy Blythe, que fue empleado frecuentemente en los estudios de grabación en el Chicago de los veintes. Blythe era delicado, ágil, versátil, aunque hoy nos parezca áspero, monótono y carente de formación; hoy son más exigentes las ideas que se tienen de lo que es "gusto firme", "agilidad" y "versatilidad" en el jazz. Mucho antes que Count Basie logró Blythe unos efectos de boogie sin tocar realmente boogie, así en el "Sunshine Special", donde "esconde" en la línea de melodía el movimiento *ostinato* normalmente tocado por el bajo.

En cuanto pianista de *stomp*, Blythe no se distinguía mucho de los grandes pianistas de Harlem, digamos James P. Johnson; y en general se puede decir que el *stomp* es el miembro de vinculación entre la línea boogie y la línea ragtime y finalmente la tercera línea de la evolución pianística, en que se toca el piano a la manera de un instrumento de viento. Pero antes de hablar de esta fase tenemos que mencionar todavía a los pianistas blancos más o menos cercanos al estilo de Chicago. Se encuentran aproximadamente entre el boogie y el ragtime; así, Joe Sullivan se inclina más hacia Fats Waller, y Art Hodes más hacia el piano de blues de los pianistas del South Side chicaguense; el primero de ellos tiene un estupendo sentido del humor, el último un convincente sentido del blues.

La tercera rama del desarrollo pianístico —el estilo "de viento"— ha adquirido sus rasgos peculiares más tarde que las otras. Earl Hines es el primer músico de esta orientación. Bautizaron su estilo con el nombre de "Trumpet Piano Style", porque los poderosos movimientos de octavas de su mano derecha sonaban como una transposición de las líneas trompetísticas de Armstrong al piano. Pero Earl Hines es músico por derecho propio: lleno de energía y buen humor, y ha revelado un desarrollo musical y humano aun en su vejez. Es una de esas fascinadoras personalidades del jazz que se vuelven leyenda durante su propia vida.

Ningún piano puede sonar como instrumento de viento, pero Hines es el fundador de una escuela cuyos pianistas realizaron líneas —al principio poco a poco, pero después más y más generalmente— que quizás no hayan alcanzado la expresión de un instrumento de viento, pero, sin duda, los contornos de frases pare-

cidas. Esta escuela conduce, por la vía de Mary Lou Williams, Teddy Wilson, Nat King Cole y —de importancia especial— Bud Powell, hasta incontables pianistas de jazz contemporáneo.

De interés especial es Mary Lou Williams, ya que vivió durante toda esta escuela y se desarrolló paralelamente a ella. Mary Lou (que falleció en 1981) es sin duda alguna la figura femenina más importante en toda la historia del jazz instrumental. Empezó a tocar cerca de 1927, en el estilo de blues y boogie-woogie de entonces. En Kansas City fue arreglista y pianista en el conjunto de Andy Kirk. Escribió por ejemplo para Kirk, Benny Goodman ("Roll 'em") y Duke Ellington ("Trumpet No End") algunos arreglos fundamentales que es imposible dejar de lado en la historia del arreglo musical en el jazz. Como pianista se ha desarrollado en el Swing y en el bebop, y ahora es una madura representante del piano jazzístico moderno; de aquí que alguien dijera que esta "First Lady of Jazz" no posee un estilo propio. Ella misma afirma con justificado orgullo: "Lo considero un cumplido, aunque creo que cualquiera que tenga oídos me puede identificar sin dificultad. Pero es cierto; experimento continuamente, me transformo en forma constante y siempre encuentro algo nuevo. Hace mucho tiempo, en Kansas City, encontré unos acordes que apenas ahora comienzan ā ser utilizados. Muchos buenos pianistas se estilizan tanto a sí mismos que ya no son capaces de abandonar la prisión de su estilo..." Demostró esta actitud abierta hacia los nuevos avances todavía en 1977, cuando tocó en un notable concierto a dúo con el más célebre pianista de free jazz, Cecil Taylor.

En el terreno del estilo propiamente Swing de los años treintas fue principalmente Teddy Wilson quien

representó la dirección de Earl Hines. La combina con la talla de los grandes solistas negros del Swing y con la elegancia y complacencia que ha aportado al jazz Benny Goodman en esa época. La combinación de estos elementos es la que hace pensar a uno hoy —cuarenta años después— que está escuchando a Teddy Wilson en cada tercer pianista de restaurante. Teddy Wilson ha participado como pianista en los combos de Benny Goodman y como director de conjuntos propios en algunas de las mejores y más típicas grabaciones de combo de la era del Swing. En los treintas influyó en casi todos los que tocaban el piano, como, entre otros, en Mel Powell, Billy Kyle, Jess Stacy y Joe Bushkin. Este último, sin embargo, se encuentra al mismo tiempo bajo el influjo del *grand old man* de todos los pianistas de jazz: Art Tatum.

Marian McPartland tiene la elegancia de Teddy Wilson —con el que grabó un álbum a dúo— y la ha llevado a la escena moderna, con la incorporación de muchas de las experiencias armónicas que se han hecho desde entonces. Es uno de esos músicos que siguen desarrollándose en formato y estatura.

En Tatum confluye todo lo que se había logrado en la historia del piano de jazz hasta la época en que se hizo famoso, o sea al mediar la cuarta década; a esto se añade un virtuosismo pianístico que no admite comparación en toda la historia del piano hasta nuestros propios días. El punto de comparación se encuentra en Rubinstein o Cherkassy y los demás grandes virtuosos del piano de concierto. Las cadencias y escalas, los arpegios y adornos de la música virtuosística para piano a fines del siglo XIX están presentes en sus interpretaciones con tanta vivacidad como su fuerte sentido del blues, tal como lo demuestra en

las grabaciones con el cantante de blues Joe Turner. Habiéndose alimentado del pianismo del siglo XIX, Tatum muestra cierta predilección por la música de salón de esa época —por la "Humoresca" de Dvorak, por la "Elegía" de Massenet y otras obras de esta clase, lo cual en modo alguno se identifica con las máximas exigencias del buen gusto—. Pero resulta característica para el enjuiciamiento de Tatum por parte de casi todos los jazzistas la protesta de éstos cuando el crítico francés André Hodeir se atrevió a poner en tela de juicio esta cuestión de gustos. Incluso músicos a los que generalmente no se les podía convencer de que escribieran algo, redactaron en esos días ardientes epístolas apologéticas en favor de Tatum.

Tatum, fallecido en 1957, era "solista a secas'. Fuera de algunos discos de combo con un instrumental de All Star y de las mencionadas grabaciones con el cantante de blues Joe Turner, solía tocar solo o con su trío: el Art Tatum Trio. Tatum continúa teniendo influencia, como sobre el pianista francés Martial Solal o sobre Adam Macowicz, de Polonia, e indirectamente también sobre docenas de pianistas que hoy tocan solos con todo virtuosismo. En ese sentido, puede decirse que el enfoque universal de Art Tatum al piano está experimentando sus verdaderos triunfos en los setentas y ochentas: casi veinticinco años después de la muerte de este gran músico.

El contraste entre la concepción pianística y la concepción "trompetística" del piano de jazz se acentúa particularmente después de Art Tatum. Bud Powell, muerto en 1966 en circunstancias trágicas, era el exponente de la orientación "trompetística" y, en general, es el pianista forjador de escuela en el jazz moderno. A los dieciocho años, ya había tocado con

Charlie Christian y Charlie Parker en Minton's. Se le ha llamado el "Pájaro del piano del jazz", y fue similarmente atormentado y amenazado como ser humano. Después de su periodo creador —desde mediados de los cuarentas hasta principios de los cincuentas— pasó la mitad de su tiempo en asilos para alienados. Durante este tiempo relativamente largo no tuvo ni una sombra de la grandeza que había manifestado en aquellos años en que creó el moderno estilo pianístico.

El problema de Powell es una intensificación del problema del músico de jazz en general: el problema del artista que es creador dentro de un mundo que lo discrimina social y racialmente, y cuya agresividad e insensibilidad no pueden soportar aquellos artistas que no están dispuestos ni pueden tomar parte en ese juego.

Bud Powell ha creado las líneas nítidamente cortadas, que al sonar parecen permanecer en el espacio cual metal ardiente que se solidifica. Mas Bud es también un romántico de su música, cuyo "Glass Enclosure" —composición suya— o cuyas interpretaciones de baladas —digamos de "Polka Dots and Moonbeams"— poseen el contenido encanto de las "Escenas infantiles" de Schumann. Se percibe constantemente esta tensión entre la dureza de sus líneas casi trompetísticas y la sensibilidad romántica, y fue quizá esta tensión entre los dos elementos a fin de cuentas irreconciliables la que contribuyó a la tragedia de este gran músico. Lennie Tristano dijo de Powell que había llevado "el piano más allá del piano... Casi no hay nada que nadie pueda decir acerca de Bud Powell para subrayar lo grande que era".

De Art Tatum proviene lo pianístico, y de Bud Powell el estilo. Art Tatum impuso un estándar de la interpretación al piano que parece inalcanzable. Bud

Powell formó la escuela. A esto se debe que en el jazz moderno haya muchos más pianistas que son "discípulos de Powell" que los que pudieran ser "discípulos de Tatum". Siguen a Art Tatum principalmente Billy Taylor, Martial Solal, Hank Jones, Jimmy Rowles, Phineas Newborn y Oscar Peterson (en los cuales hay, por supuesto, hasta cierto punto también influencias de Bud Powell y otros pianistas). Como espectador del escenario jazzístico, Taylor es dueño de la misma inteligencia ágil y perspicaz que como pianista. Hank Jones combina el bebop y Tatum, llevando esta combinación a una madurez cada vez mayor: desde los setentas, también en impresionantes apariciones como solista. Solal posee brillantez francesa y humor e ingenio galos. A veces, la riqueza de sus ideas y sugerencias estalla como en fuegos de artificio.

Cuando, en el curso de los setentas, surgió el pianista polaco Adam Macowicz, fue evidente lo poderosa que seguía siendo la tradición de Tatum. Macowicz toca una especie de estilo de Tatum muy similar a música de concierto, "chopinesca". Guiado por John Hammond, el más grande "buscador de talentos" de jazz, se trasladó a Nueva York en 1978, donde declaró: "Lo que aquí estoy aprendiendo principalmente es el ritmo."

Sin embargo, el más célebre pianista de la escuela de Tatum es Oscar Peterson; una y otra vez ha declarado lo mucho que debe a Tatum. Peterson es un músico de swing de inmensa energía y agresividad. Durante los setentas, cuando empezó a tocar como solista (sin los pequeños grupos con los que hasta entonces había aparecido), pudo oírse decir que los pianistas de Harlem también habían dejado su huella en él: Fats Waller y James P. Johnson con sus poderosas líneas bajas, que a su vez son los antepasados

de Tatum. Mientras tanto, Peterson ha formado una escuela propia. Uno de los pianistas de esta escuela es Monty Alexander, que combina un ataque a la Peterson con el encanto de su natal Jamaica.

De Bud Powell proceden también Al Haig, George Wallington, Lou Levy, Lennie Tristano, Hampton Hawes, Pete Jolly, Claude Williamson, Joe Albany, Dave McKenna, el emigrante japonés Toshiko Akiyoshi, Eddie Costa, Wynton Kelly, Russ Freeman, Harold Mabern, Cedar Walton, Mose Allison, Red Garland, Horace Silver, Barry Harris, Duke Jordan, Kenny Drew, Walter Bishop, Elmo Hope, Tommy Flanagan, Bobby Timmons, Junior Mance, Ramsey Lewis, Ray Bryant, Horace Parlan, Roger Kellaway, Roland Hanna, Les McCann, el austriaco Fritz Pauer, y una legión de otros pianistas, entre ellos los que mencionaremos como representantes del neo-bop contemporáneo (en el que han crecido muchos de los antes enumerados).

Al Haig, Duke Jordan y George Wallington tocaron en combos, en la Calle 52, durante los años formativos del jazz moderno. Lennie Tristano (que falleció en 1978) es el jefe de la ya mencionada escuela Tristano, que tuvo tan grande importancia en la época de la cristalización del cool jazz. Tocaba líneas melódicas largas, generales y sensibles (frecuentemente, casi en el sentido de la linealidad de Bach) sobre complejas estructuras armónicas. Como dijo Lynn Anderson: "Fue el primer pianista en improvisar espontáneamente extensos acordes... Fue el primero en improvisar contrapunto... Otra de sus innovaciones fue su concepto de la resolución pasada de lado, de modo que la armonía no siempre avanza por donde se espera que avance..." Tristano se anticipó a la libertad armónica del free jazz nada menos que en diez años.

La influencia de Tristano alcanzó muchos estilos. Entre los pianistas que le han rendido homenaje se encuentran Don Friedman, Clare Fischer y, ante todo, Bill Evans; entre los más jóvenes, Alan Broadbent, Connie Crothers y Ken Werner, todos los cuales muestran cuán viva está aún la influencia de Tristano. Werner es un joven pianista que se dio a conocer a principios de los ochentas con su dominio de toda la gama del jazz contemporáneo, tocando el piano con una linealidad que recuerda a Tristano.

Russ Freeman, Claude Williamson y Pete Jolly son los principales pianistas de jazz de la costa occidental. Hampton Hawes, que también vivió en la costa occidental (falleció en 1977), no embona en el grupo de la costa occidental. Tenía un poderoso sentido del blues y de Charlie Parker, con grandes raíces en su herencia negra. Mose Allison (véase también el capítulo sobre los vocalistas varones) representa una desconcertante conexión directa entre el antiguo blues y las canciones folk y el moderno piano a la Bud Powell. Red Garland es un pianista de hard-bop, rebosante de ideas. Se dio a conocer mediante su colaboración con Miles Davis a mediados de los cincuentas. Después de dejar a Davis, su lugar fue ocupado primero por Bill Evans (del que hablaremos más adelante) y después por Wynton Kelly. Kelly, y aún más Junior Mance, Les McCann y Bobby Timmons, pertenecen a los pianistas de hard-bop inspirados por el funk y el gospel. Las composiciones de Timmons, "Moanin'", "This Here" y "Dat Dere", escritas a finales de los cincuentas, cuando formaba parte de los Messengers de Art Blakey y del quinteto de Cannonball Adderley, tuvieron enorme éxito. A comienzos de los setentas, Les McCann combinó su concepto del piano "soul", que había presentado con gran

éxito en los cincuentas, con sonidos eléctricos contemporáneos. Ray Bryant, maestro de expresivas improvisaciones de blues, inició una moda de danza en torno a 1960 con sus piezas "Little Susie" y "Madison", que —como muchas de sus predecesoras— comenzaron en Harlem y dieron la vuelta al mundo. Ramsey Lewis durante muchos años dirigió un trío que combinaba gospel y hardbop de manera grata, a menudo un tanto comercializada, y después cambió a fusión. Tommy Flanagan, músico de la generación del hard-bop de Detroit, ha encontrado una delicadeza en la "dureza" del hardbop, con la que pocos pueden competir. Su álbum de dúos "Our Delight", grabado por Hank Jones en 1978, es, para el que esto escribe, uno de los más bellos discos de duetos de piano en todo el jazz. Barry Harris siempre ha sido llamado un "genio" por los músicos que proceden de Detroit. Tuvo la más poderosa y marcada personalidad en el escenario del jazz de Detroit y fue respetado maestro de muchísimos músicos. Horace Silver ha extendido la herencia de Powell en forma particularmente convincente, hasta un estilo de tocar inspirado en el funk y el soul, junto con un audaz sentido de la forma y una amable vitalidad, que ha llegado a ser fórmula de triunfo para él y su quinteto.

Entre los pianistas "trompetísticos" se encuentra también Thelonious Monk (fallecido en 1982), quien cronológicamente es anterior a Bud Powell, pero cuya influencia se hace sentir cada vez más desde la segunda mitad de los cincuentas. Monk —un pionero del jazz moderno en el Minton's— toca estiradas líneas, al estilo de una pintura al fresco, a veces sólo insinuadas en sus puntos inicial y final; es el músico que más lejos ha llegado en la disolución de la frase

como unidad y de la armonía como sistema funcional antes del free jazz. Su gran libertad armónica estaba arraigada en el conocimiento y en una creatividad poderosa y original. Albergado en un fuerte sentido del blues y en un humor paródico y caricaturizante, se percibe ya en él todo lo que habría de conducir a Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy y demás vanguardistas del jazz. Los temas que compone Monk, con sus desplazamientos rítmicos y sus estructuras irregulares, se encuentran entre los temas más originales del jazz moderno.

En pianistas como Randy Weston, Herbie Nichols (que murió en 1963) y Mal Waldron se percibe que ejecutan su instrumento en un nivel parecido, ya sea consciente o no la influencia que recibieron de Monk. Weston, quien al lado de Monk menciona como influencia a Ellington, vive desde hace años en Noráfrica y se ha ocupado de la música árabe. Nichols tocaba en *bands* tradicionales y de blues antes de encontrar la oportunidad para presentar sus extrañas composiciones modernas (que, lamentablemente, han despertado poca atención). Fue uno de los verdaderos originales del piano en jazz. De Mal Waldron, quien alcanzó durante los años setentas magníficos éxitos en Japón, se ha afirmado que toca con estilo telegráfico: sus frases sonaban —por ejemplo largo-corto-largo— como si fueran misteriosas señales en clave Morse. Waldron fue el último acompañante al piano de la difunta cantante Billie Holiday. Desde entonces ha desarrollado un estilo cada vez más individual en que tiene gran importancia el "espacio".

Un pianista que tuvo un triunfo notable fue Bill Evans, fallecido en 1980. Evans fue uno de los pocos músicos blancos que fueron aceptados en el estrecho

círculo del hard bop, y eso que tocaba con un estilo que resulta totalmente diferente de la forma de tocar de los demás pianistas del hard bop: él fue el primer pianista modal. Quisiera uno señalarlo como el "Chopin del moderno piano de jazz", con una maestría para hacer "sonar" el piano que en el jazz no tiene parangón y que lo coloca, en cuanto a sonoridad, en las cercanías de un Rubinstein. No puede extrañar que una combinación tan única e interesante de elementos heterogéneos como la ofrecida por el trío de Bill Evans haya tenido éxito comercial. La obra de Evans con otros músicos —con Miles Davis o con el contrabajista Scott LaFaro, por ejemplo—, dice el pianista alemán Michael Naura, muestra que es "un músico que parece registrar su ambiente de una manera casi espiritualista. Sólo alguien capaz de una devoción total puede tocar el piano así".

Resulta iluminador que Evans haya sido el punto de partida de toda una línea de pianistas, entre ellos Don Friedman, en la costa oriental, con sus sensitivas y claras improvisaciones pianísticas, y Clare Fischer, en la costa occidental, que también se ha hecho un nombre como arreglista (y que también se interesa en la música latinoamericana).

Una posición especial la ocupa Jaki Byard, que surgió del grupo de Mingus y que toca, por una parte, una improvisación muy moderna con tonos duros y fricativos, pero que, por la otra, está fundamentado en el piano de los años veintes. Es un músico con ese dominio total de la tradición negra que Mingus y Roland Kirk se fijaban como un ideal.

Hay algunos músicos que no se acomodan en el sistema que hemos seguido para tratar de clasificar a los pianistas. Nos ocuparemos primero de ellos.

Milt Buckner (que murió en 1977) creó, como miembro de la orquesta de Lionel Hampton, un "estilo de acordes en bloque" —movimientos tonales empalmados entre sí y paralelos— que posee un efecto fuertemente estimulante. En esta forma logra Buckner transportar secciones enteras —por ejemplo, un grupo de trompetas— de las que integran una gran orquesta hacia el piano, con todo y su ritmo arrebatador y su fluidez.

George Shearing, que emigró de Inglaterra a los Estados Unidos, adaptó este estilo al sonido de su quinteto y lo desarrolló a una fórmula de verdadero éxito al combinarlo con las líneas bop de Bud Powell, pero también tiene una sensibilidad "chopinesca".

Los dos pianistas que se hallan a mayor distancia de cualquier escuela definible son a la vez los que mayor éxito han obtenido: Dave Brubeck y Erroll Garner. Con sus interpretaciones, Brubeck ha introducido en el piano un sinnúmero de elementos de la música europea comprendida entre Juan Sebastián Bach y Darius Milhaud (de quien fue discípulo); en él, dichos elementos adquieren un extraño matiz romántico que elimina en ellos todo su significado original. Durante años se ha discutido la cuestión de si Brubeck tiene *swing*. Críticos y músicos le han atacado por "aporrear" el piano. Pero Brubeck es un improvisador de una maravillosa originalidad y riqueza de ideas. El y su saxo contralto Paul Desmond se inspiran recíprocamente con sus interpretaciones a manera de sonámbulos. Con frecuencia Brubeck alcanza elevados y sentidos momentos culminantes. La forma en que va "construyendo" estos momentos cumbre a través de largos recorridos, enfilando lentamente hacia ellos, es única y original.

En una encuesta organizada por Leonard Feather, que tenía el fin de descubrir los músicos más sobre-

valorados de los últimos años, Brubeck encabezó con mucha ventaja la lista. El 37% de las personas consultadas dio su nombre. Precisamente en Brubeck se hace patente el comportamiento del "jazz fraternity" que se puede observar respecto de diversos otros músicos, incluyendo a Louis Armstrong. En la primera mitad de los años cincuentas Brubeck era uno de los músicos más alabados del escenario del jazz. Una y otra vez era nombrado como el mejor pianista y director de conjunto —y también como "músico del año"—. Se le consideraba entonces como *la* quintaesencia de la ejecución vanguardista al piano. Luego tuvo éxito —mucho más allá del marco de lo que en el jazz puede considerarse como "normal"— y en medida creciente empezó la fraternidad del jazz a darle la espalda, no obstante que hoy toca apenas diferente de como tocaba entonces; al contrario: su ejecución es más vibrante, más dura y madura. Cabe la pregunta de si el mundo del jazz ya está aprisionado en su propio aislamiento de pequeños conciliábulos para que un éxito que sobrepasa sus fronteras sea considerado como índice de traición.

Desde Fats Waller no ha habido un pianista cuyo nombre significara "buen humor" tan automáticamente como el de Erroll Garner (que murió en 1977). También cabe comparar a Erroll con Fats Waller —o incluso con Art Tatum— en cuanto que toca su instrumento a modo de orquesta, dominando soberanamente el teclado entero. "Concert by the Sea" se intitula uno de los muchos discos de larga duración que grabó con éxito, y este título no es sólo adecuado por haberse efectuado el concierto que contiene en la costa del Pacífico; ante todo, da en el clavo porque en las cascadas pianísticas de Garner se siente el murmullo

del mar. Erroll Garner es un músico de fascinadora relajación. Cuando toca se tiene constantemente la impresión de que el *beat* llega demasiado tarde, pero una vez que aparece, se siente que ha caído en el momento justo. Magistrales son las introducciones de Garner, las cuales muchas veces cadenciosas y con insinuaciones humorísticas, parecen aplazar más y más la iniciación del tema y del *beat*, de manera que el público de Garner en el mundo entero reaccionaba con aplauso y entusiasmo cuando el pianista y sus oyentes finalmente se volvían a "sentir en casa" al escuchar la melodía familiar y el todavía más familiar *beat* al estilo Garner.

Erroll Garner era tan original e independiente que sólo dos pianistas se hallan estilísticamente cerca de él: Ellis Larkins y Ahmad Jamal. En un disco en que Ella Fitzgerald canta obras de Gershwin, Larkins toca algunos de los más hermosos acompañamientos de piano de toda la historia del jazz. Jamal, muchos años más joven que Larkins, ocupa una posición ambigua entre cómo lo aprecian los músicos por un lado y los críticos por el otro. Estos últimos apenas si lo consideran como algo más que un brillante pianista de salón, mientras que numerosos músicos, el primero de todos Miles Davis, se han referido a él como a un genio extraordinario. El *timing* de Jamal es magistral, así como la combinación de ornamento y economía. Gunther Schuller cree que la admiración de Miles Davis por Jamal se debe ante todo a que el Davis de los cincuentas adoptó de él ciertas figuras ornamentales y, hasta cierto punto, su refinamiento de la sencillez, habiendo comenzado el éxito de Miles justamente con esta adopción.

El desarrollo ulterior lo trajo —en parte al mismo

tiempo (como de por sí casi todos los desarrollos estilísticos en el jazz se traslapan)— Cecil Taylor, en una forma grandiosa no considerada como posible hasta por los críticos de mayor visión. En sus *clusters* que abarcan, en secuencias dislocadas, todo el teclado del piano, oscila y "vibra" el mundo del "microcosmos" de Bartok. Martin Williams dice que Taylor transforma con tanta seguridad la música de concierto moderna en el lenguaje y la técnica del jazz igual que como lo hizo Jelly Roll Morton con las melodías de marcha de Sousa.

El propio Taylor, por su parte, ha indicado que se siente más a sus anchas en su propia tradición negra —ante todo, en Duke Ellington— que en la música europea. Si se le escucha cuidadosamente, se descubrirán en su manera de tocar docenas de elementos que proceden de la historia de la música negra de piano: *cadenzas* de blues y frases de bop y bajos de boogie, pero todo ello transformado íntimamente, apartado, abstracto, y —en cuanto suenan— transformado en el siguiente elemento de la corriente rápida de una idea tras otra. Su intensidad no sólo consiste en correr por el teclado; es alimentada, según dice él, por "la mágica elevación del espíritu a un estado de trance... Se relaciona con fuerzas religiosas", en el sentido de la tradición africana.

Hay músicos que colocan la influencia de Taylor por encima de la de Ornette Coleman, y en todo caso hay que recordar que Taylor, quien ya fue presentado en el Festival de Newport de 1957 y que había "aprendido su oficio" antes en los conjuntos de grandes músicos del Swing como Hot Lips Page, Johnny Hodges y Lawrence Brown, se encuentra en lo cronológico delante de Coleman. Lo verdaderamente arrollador de las

improvisaciones de Taylor se encuentra en el vigor físico con que tocaba. El pianista alemán Alexander von Schlippenbach, que fue fuertemente influido por Taylor, ha señalado que otros pianistas estarían cuando mucho por unos cuantos minutos en condiciones de desarrollar la intensidad tan ardiente y explosiva, y que resultaba incomprensible que Taylor resistiera esa forma de tocar durante noches enteras y en largos conciertos y presentaciones en clubes. Es una de las características más refrescantes —y reveladoras— de la escena del jazz al término de los setentas que un músico que toca un tipo de música tan difícil e intransigente como la de Taylor esté, por fin, disfrutando también de un triunfo "comercial".

Acaso sea Cecil Taylor el pianista más destacado del free jazz, pero hay —independiente de él, o procedente de él— toda una pléyade de otras avenidas del piano en este campo. Han sido recorridas por Paul Bley, Carla Bley, Ran Blake, John Fischer, Sun Ra (famoso principalmente como director de su free *big band*), Narada Burton Greene, Dave Burrell, Bobby Few, Muhal Richard Abrams, Don Pullen, Anthony Davis y Amina Claudine Myers, así como por los británicos Howard Riley y Keith Tippett; los holandeses Fred van Hove, Leo Cuypers y Misha Mengelberg, y el alemán Alexander von Schlippenbach (director de la Orquesta Globe Unity, la free *big band* más consistente de Europa); el austriaco Dieter Glawischnig; el japonés Yosuke Yamashita; la suiza Irene Schweizer; el italiano Giorgio Gaslini, y Friedrich Gulda. Sólo podemos mencionar con detalle a unos pocos de estos pianistas.

Paul Bley toca free jazz con humorismo y afabilidad. Un crítico le llamó una vez un "James P. Johnson del

free jazz". Ran Blake y Carla Bley son músicos especialmente sensitivos. Ran, que ha sido influido por Thelonious Monk, es un maestro modificando las tonadas más conocidas de los grandes escritores de la música popular norteamericana. Desgarra, rompe y fragmenta estas tonadas, trasplantándolas a un nuevo mundo musical diametralmente opuesto de su mundo original (que en verdad abarca un proceso sociocrítico). Carla Bley (hablaremos más de ella en el capítulo de las *big bands*) llegó a conocerse principalmente como intérprete de sus propias tiernas y delicadas composiciones, quizás las composiciones de jazz más originales desde Thelonious Monk. La "cronotransducción" de Carla, que creó con el escritor Paul Haines, "Escalator over the Hill", es una especie de ópera de jazz. Con sus tres discos de larga duración, es la obra más larga completa que hasta hoy ha surgido del jazz, trascendiendo por mucho los límites del jazz, desde luego, en dirección de una "música total" que incorpora elementos de música clásica, rock, música europea e india, etc. La creación lingüística "cronotransducción" ilumina el punto: se han trascendido tiempo y espacio en un sentido musical y poético.

A este respecto también es interesante la música del pianista japonés Yosuke Yamashita. Los críticos norteamericanos lo han censurado por imitar a Cecil Taylor, pero Yamashita saca su poder e intensidad, aparentemente ritualistas, que recuerdan a Taylor, no de la tradición norteamericana sino de la japonesa, que durante siglos ha tenido una muy especial cultura de intensidad.

Muhal Richard Abrams es el "jefe" (término que seguramente objetaría) de la AACM, que hemos mencionado varias veces. Es un pianista que encarna toda

la tradición negra, desde el ragtime y el boogie hasta la interpretación libre. Amina C. Myers, íntima asociada de la AACM, toca música free a partir de la antigua tradición del spiritual y el "blues clásico" negro. Otros dos pianistas "free" con una poderosa conciencia de la tradición negra son Don Pullen y Anthony Davis: Pullen, especialmente dinámico en fascinadores discos con el flautista-tenor George Adams (característicamente, tanto Pullen como Adams son producto de los grupos de Charles Mingus).

Anthony Davis es un músico cool, consciente y elocuente, que también ha sido influido por la música romántica y clásica, ante todo por la música de cámara, que solía escuchar en casa de sus padres. Dice: "Aunque las innovaciones melódicas y lineales de Ornette Coleman son importantes porque liberaron la música de los cambios del bebop y extensiones de compases que ocurrían regularmente, ahora estamos entrando en un nuevo periodo de música en que vuelven las dimensiones armónicas. Yo oigo casi todo lo que toco como tonal, con ciertas áreas subrayadas, y no con más resoluciones tradicionales. A veces hasta empleo varias áreas tonales contrastantes al mismo tiempo." Esta afirmación caracteriza la posición no sólo de Anthony Davis, sino también la de muchos otros jóvenes músicos a comienzos de los ochentas (por ejemplo, Jay Hoggard —mencionado al término del capítulo sobre los vibráfonos— que ha tocado a menudo con Anthony Davis).

Así como los pianistas norteamericanos aquí mencionados incorporan su tradición a su manera de tocar, así también sus colegas europeos edifican sobre sus propias tradiciones, mientras que al mismo tiempo se sienten inspirados por los grandes pianistas norteamericanos contemporáneos, especialmente Cecil Taylor. Friedrich

Gulda, considerado uno de los grandes pianistas de nuestra época, intérprete especializado de Mozart, Beethoven y Debussy, es un maestro particular de la tradición europea: aunque *sólo* de esta tradición. Ha traspuesto las estructuras de la fuga y la sonata al jazz moderno de la manera más convincente hasta ahora realizada; pero como suele mencionarse el nombre de Gulda cuando se habla de músicos "clásicos" importantes que han tenido "el mismo éxito" tocando jazz, hemos de señalar que su sentimiento del jazz es muy limitado.

Sea como fuere, tocar jazz al piano se va volviendo cada vez algo más individualizado: no sólo del lado "libre" de Cecil Taylor, sino también entre músicos "no free". Entre estos últimos hay también un buen número de pianistas que desafían toda categoría. Andrew Hill, originario de Haití, ha infundido los elementos africanos de su Caribe natal en las composiciones e improvisaciones del piano moderno. "Escuchen bien la vanguardia, y descubrirán ritmos africanos. Oirán las raíces del jazz", ha dicho. El hecho de que la naturaleza negra, negroide y africana del jazz no sólo no se esté suprimiendo al continuar el desarrollo de la música sino que, por lo contrario, adquiere una importancia cada vez más concentrada y válida, conforme la música negra de América en forma progresiva se quita las cadenas de las leyes musicales europeas, se vuelve impresionantemente claro en músicos como Hill, y también en músicos como Muhal Richard Abrams, Don Pullen y otros.

Aún más directo en su relación con África es Dollar Brand, músico llegado de Ciudad del Cabo, en Sudáfrica. Pianísticamente, su modo de tocar acaso no sea más que autosuficiente, pero la fuerza espiritual de las

emociones que lo embargan es asombrosa. El padre de Dollar perteneció a la tribu basuto, y su madre a la tribu bosquimana. Brand funde esta herencia con un profundo conocimiento de Ellington y Monk, pero también con las canciones y corales de los boers holandeses y alemanes que colonizaron su patria sudafricana.

Herbie Hancock progresivamente ha ido dedicándose al "commercial funk", que casi no es jazz: y sin embargo, el mundo del jazz sigue considerándolo uno de los suyos, no sólo porque sus discos Blue Note "Empyrean Isles" y "Maiden Voyage", de los sesentas, se encuentran entre los pocos "poemas tonales" convincentes que ha producido el jazz, aparte de Duke Ellington. Son "pinturas tonales del mar" comparables a "La Mer" de Debussy en la música de conciertos. Hancock es uno de los músicos importantes que se dieron a conocer por su actuación en el Quinteto de Miles Davis durante los sesentas. Su propio sexteto de 1973 presentó una de las soluciones más interesantes, y musicalmente más exigentes, a todo el problema planteado por la electrónica en el jazz. El hecho de que Hancock siga siendo un hombre del jazz aun después de pasarse al "commercial funk" se hizo evidente con el grupo V.S.O.P. que él dirigió durante unas cuantas giras de conciertos en la segunda mitad de los setentas (con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Tony Williams y Ron Carter, todos ellos con instrumentos acústicos). Y aún más claro fue esto cuando apareció con Chick Corea con dos grandes pianos: un gran acontecimiento mundial, concierto que atrajo a quienes normalmente no asisten a tales conciertos, pero que fueron atraídos por los nombres de Hancock y Corea, conocidos por sus discos "comerciales" y "eléctricos". También debe comprenderse que Hancock, en su ju-

ventud, oyó mucho rhythm and blues. Esto se encuentra entre sus raíces. Así, cuando él toca "funk" popular, no se trata tanto de volverse "comercial" cuanto de volver a su propia herencia.

Chick Corea es otro músico del círculo de Miles Davis. De manera interesante, antes de dedicarse a la música de fusión, tocó free jazz. Corea es un músico afable, a quien le encanta cierto ambiente similar al de los cuentos de hadas. Conoce a Bartok, le encanta la música latinoamericana y española, y es un destacado compositor. Los críticos han comparado sus encantadoras tonadas con piezas de piano célebres del siglo XIX —con Schumann y Mendelssohn— pero no han notado la inminente y muy civilizada tensión de jazz con la cual Chick Corea "llena" su romanticismo. Lejos de ser un fenómeno insólito, este "llenar" el romanticismo con una tensión moderna se volvió muy contemporáneo. También se le puede encontrar en la obra de otros pianistas importantes de los setentas y los ochentas, por ejemplo en Keith Jarrett, Ritchie Beirach, Stu Goldberg, Art Lande, Danny Zeitlin, Lyle Mays, Warren Bernhard, Walter Norris, Bob Degen, Ken Werner, el noruego Bobo Stenson, el francés Jean Pierre Mas, el inglés John Taylor, y —años antes de que empezara esta corriente— Steve Kuhn. El primer músico que "llenó" el romanticismo con una tensión moderna fue Bill Evans. La música de Beirach a menudo tiene la bella sencillez de las canciones folklóricas; su compañía disquera lo ha presentado sobre todo con esta música estetizada. Pero también es un músico dinámicamente poderoso, de posibilidades pianísticas mucho más vastas. También esto a menudo es parte del romanticismo: una actitud de moderación, y a menudo, hasta de autosuficiencia.

El romanticismo sin un aire de moderación es la característica principal del mejor pianista de esta dirección (y, después de McCoy Tyner, el pianista de jazz más celebrado de los setentas): Keith Jarrett. Es un "totalizador pianístico" cuyos dedos —y, ante todo, su corazón y su cabeza— dominan casi todo lo que se ha tocado en un piano. Sus "conciertos de solo" son viajes musicales, no sólo a través de varios siglos de historia del piano, sino a través de muchos "panoramas" de una psique humana cada vez más compleja. Pero también hay aspectos de "presunción" y "arrogancia" en el modo de tocar de Jarrett: dos términos empleados por los críticos cuando Jarret tocó en Carnegie Hall para el Festival de Newport-Nueva York en 1976. En la personalidad de Jarrett —y en su música— hay algunos de aquellos manierismos de cierto artista de fines del romanticismo, que recuerdan los Festivales Wagner en Bayreuth, que parecen engendrar una atmósfera de admiración y devoción al admirarse a sí mismos.

Con Herbie Hancock y Chick Corea ya hemos mencionado a dos de los más importantes pianistas de fusión. Otros son George Duke, Joe Zawinul, Patrice Rushen, Ben Sidran, Milcho Leviev, Stu Goldberg, Bob James, Jan Hammer, así como el holandés Jasper van t'Hof y los dos alemanes, Joachim Kühn y Wolfgang Dauner. La mayoría de estos pianistas también han empleado pianos eléctricos y sintetizadores, y los presentaremos en el capítulo siguiente. Pero, por otra parte, casi todos ellos insisten en tocar en sus discos, aunque sean electrónicos, al menos una pieza en el gran piano acústico de conciertos: muestra de su continuada fidelidad a la tradición del piano (que muchos de ellos, si no fuese por consideraciones comerciales,

preferirían alimentar y desarrollar exclusivamente). Entre los ya nombrados, Stu Goldberg ha encontrado vías de particular interés, con un romanticismo duro y angular que a veces recuerda un tanto a Thelonious Monk. Joachim Kühn ha sido nombrado, por votación, "el mejor pianista europeo de jazz", siete veces ya. Y también a Milcho Leviev le encanta incorporar los polirritmos de su patria balcánica a su manera de tocar.

Tras todos estos estilos y corrientes, en realidad, alimentándolos, fluye la corriente principal (en el sentido de esa principal línea de desarrollo de la historia del jazz que conduce del bebop, por la vía de Coltrane, a la música contemporánea): aquí, McCoy Tyner es la figura suprema, desde comienzos de los setentas el Pianista Número Uno en la mayor parte de las encuestas de jazz en el mundo. Es la esencia del jazz en el sentido más poderoso de la palabra: "McCoy Tyner toca el piano como un león rugiente", dijo el crítico Bill Cole.

Tyner se dio a conocer a principios de los sesentas como el pianista del clásico cuarteto de John Coltrane. Mientras tanto (hemos hablado de ello), toda la escena —jazz, jazz-rock, fusión, pop— se ha vuelto impensable sin Coltrane. Y sin embargo, hoy McCoy Tyner representa la tradición de Coltrane más válidamente que ningún otro músico. En realidad, *es* esa tradición: apacible, llena de seriedad y religiosidad.

El primer álbum de Tyner elegido por votación "Disco del año" —lo seguirán otros— fue "Sahara" en 1972. En conexión con ello, McCoy citó al historiador árabe Ibn Jaldún: "Este desierto es tan largo que se puede necesitar una vida para ir de un extremo al otro, y una niñez para atravesarlo en su punto más

estrecho." Esta cita es característica, porque, para McCoy Tyner, toda la música es "un viaje del alma por un territorio nuevo, no marcado". Dice: "Trato de escuchar la música de muchos países distintos: África, la India, del mundo árabe, música clásica europea... Todos los tipos de música están interrelacionados."

Es un enigma para otros pianistas cómo McCoy Tyner logra obtener tanto poder del piano. El piano de Cecil Taylor es similarmente poderoso, pero él toca música free, donde es más fácil alcanzar ese tipo de nivel de energía. Otros pianistas pueden golpear las teclas con todas sus fuerzas, y sólo sonarán la mitad de poderosos que McCoy. Este explica: "Hay que ser uno con el propio instrumento. Es como empezar a aprender un instrumento: y al principio, el piano no es más que un instrumento. Pero después de cierto tiempo se vuelve una extensión de uno mismo; uno y el instrumento son uno solo."

Debe de ser esta "unión" con su instrumento la que ha capacitado a McCoy Tyner a encontrar su propio y característico sonido en el piano, muy en línea con los grandes músicos de viento del jazz. Naturalmente, esto es mucho más difícil en el piano que con un instrumento de viento. McCoy es uno de los pocos pianistas que han logrado esto, lo cual, según dice, es una de las razones de que no emplee instrumentos eléctricos: "La música eléctrica es mala para el alma."

Muchos pianistas son influidos —directa o indirectamente— por Tyner; ejemplos son Hal Galper, John Hicks, Hilton Ruiz, JoAnne Brackeen, y, desde Bélgica, Michel Herr, el pianista europeo que ha incorporado más convincentemente el estilo de McCoy Tyner.

Entre ellos, JoAnne Brackeen ha tenido un éxito especial. "Mythical Magic" es el título de uno de sus

discos, lo cual es exactamente lo que sentimos al escuchar su música: un rito de energía mítico-mágica. JoAnne Brackeen tocó con Art Blakey y Stan Getz, y después con Joe Henderson antes de aparecer como solista y con sus propios grupos. Estudió con Lennie Tristano, uno de los muchos estudiantes a quienes este gran maestro del jazz imbuyó su propia identidad. (Dijo Lennie: "Enseñar es un arte, tanto como tocar".)

JoAnne Brackeen ha creado una nueva imagen de la mujer en el jazz: la mujer como músico de jazz —sencillamente, un músico de jazz, sin preguntar si este músico es hombre o mujer—, y sin embargo sigue siendo una mujer que no se deja explotar por los hombres y por una sociedad dominada por los hombres, y ni siquiera por el negocio chauvinista varonil de la música; la mujer y músico de jazz que no siente la necesidad de huir de las implicaciones de su situación al *glamour* o a un coqueteo con la supuestamente inevitable inferioridad femenina en el varonil mundo del jazz, o —como hasta cierto punto fue el caso de Mary Lou Williams— a una fe religiosa: todo esto nunca ha existido tan puramente, tan totalmente, tan convincentemente como en JoAnne Brackeen. Es la representante de un nuevo tipo de mujer del jazz, que no sólo habla de emancipación, sino que *está* emancipada.

Desde luego, el espíritu (¡y realmente es un espíritu!) de Coltrane y de Tyner también puede sentirse entre aquellos pianistas que se han afiliado al contemporáneo neo-bop. Onajee Allen Gumbs, Kenny Barron, Kenny Kirkland, George Cables, Mickey Tucker, Mike Wofford, Andy Laverne, John Coates, Jim McNeeley y Mark Soskin son algunos de ellos: cada quien con su enfoque personal y, desde luego, no sólo influidos por McCoy, sino también por otros músicos; por ejem-

plo, Mickey Tucker, por Monk o por Kenny Kirkland por el sólido estilo "allá en casa" del modo de tocar el piano en Harlem. Éste es el más numeroso agrupamiento estilístico de pianistas contemporáneos, en particular porque están directamente relacionados con aquellos músicos a quienes hemos mencionado como miembros de la escuela de Bud Powell. En cierto sentido, también Stanley Cowell es uno de ellos, pero habríamos podido incluirlo también entre los pianistas "free", ya que constituye un puente entre los dos campos. Se trata, asimismo, de un músico que tiene conciencia de la totalidad de la tradición negra.

Un gran número de músicos europeos corresponde también a este contexto: en realidad, tantos que sólo podré mencionar aquí a tres marcados individualistas: los ingleses Stan Tracey y —como verdadero virtuoso— Gordon Beck, así como al español (o, como le gusta llamarse a él, catalán) Tete Montoliu. Montoliu dijo una vez: "Básicamente, nosotros los catalanes somos negros." Y así es como toca: quizás el más "negro" de todos los pianistas europeos, y sin embargo arraigado en la tradición de su natal Cataluña, a cuyas canciones populares ha dado conmovedoras interpretaciones. Tracey ocasionalmente ha sido llamado un "Thelonious Monk británico", pero es más de lo que estas palabras pueden explicar. Su sentido del humor es típicamente británico, lleno de sugerencias e intimaciones y, también, a menudo de sarcasmos.

Está en línea con la conciencia cada vez más difundida y universal de la tradición pianística el hecho de que el último grande y auténtico pianista de ragtime, Eubie Blake, hubiese hecho un notable regreso durante los setentas: "Escribí esta pieza en 1899", es como Eubie —¡nacido en 1883!— presenta (¡en 1981!) sus

interpretaciones de "Charleston Rag". Aún estaba por nacer Louis Armstrong.

Órgano, teclados y sintetizadores

El órgano simbolizaba originalmente el sueño de la solemne música religiosa en las resonantes catedrales, era el "rey de los instrumentos" de la tradición europea (Ligeti: "la prótesis más larga del mundo").

Y como realización de un "sueño" hecho sonido apareció el órgano en el jazz. Empezó con Fats Waller.

Dice John S. Wilson: "Como el inevitable payaso que siempre ha deseado representar a Hamlet, así tenía Fats Waller siempre el torturante deseo de comunicar al público su amor por la música clásica y por el órgano..." Y Fats Waller mismo al referirse a un crítico musical de Chicago, el cual había escrito: "El órgano es el instrumento favorito del corazón de Fats Waller, el piano es el de su estómago", dice: "Sí, efectivamente amo el órgano y muchas de mis composiciones surgieron en él..."

Ciertamente, para Fats Waller el órgano era también el instrumento de un escape: simbolizaba un mundo —un mundo lejano y fuera de alcance— en el cual el artista era aceptado sin consideración de prejuicios sociales o raciales, sin consideración por su talento como *showman,* simplemente por sus dotes musicales. Quien escucha hoy grabaciones de órgano de Fats, por ejemplo su célebre versión del spiritual "Sometimes I Feel Like a Motherless Child", percibe un dejo de sentimentalismo dulzón que evidencia que Waller poseía sólo una idea nebulosa acerca del mundo al cual pensaba escapar.

El instrumento verdaderamente preferido por Fats Waller fue el gran órgano de iglesia de la tradición europea, el órgano de tubos. Una vez, en París, tuvo oportunidad de tocar el órgano en la catedral de Notre Dâme. Fue, según dijo, "uno de los más grandes momentos de mi vida".

Fats Waller legó su amor al órgano a su discípulo más célebre, Count Basie, cuya manera de tocar el órgano es (casi) tan concisa y ligera como su estilo al piano. Sin embargo, Basie tocó el órgano eléctrico porque mientras tanto se había hecho obvio que sólo con gran dificultad podía emplearse el órgano de tubo en el jazz. El sonido de los tubos es demasiado lento porque la distancia entre la consola y los tubos es demasiado grande, y mecánicamente relacionada. Por ello, es muy difícil el "swing" en un órgano de tubos. "En un órgano normal", dijo Clare Fischer, "la distancia es de casi medio beat atrás, lo que causa gran desconcierto cuando se trata de tocar música rítmica. Es imposible tocar jazz".

Fue Fischer (en 1975) quien probablemente grabó los discos de órgano de tubos más "swinging" (y, en lo musical, más interesante) en un pequeño "órgano de cámara", donde la distancia que había de recorrer la columna de aire era relativamente corta. Keith Jarrett también ha grabado discos en un órgano de iglesia, con resultados menos satisfactorios. Entre los europeos, el belga Fred van Hove ha desarrollado su propio estilo de tocar (free) jazz en un órgano de tubos, con gigantescas columnas de sonido e impresionantes *clusters.*

Mientras tanto, y en un sentido general, el término "órgano" en jazz se refiere al órgano eléctrico, en cualquiera de los muchos distintos tipos que se consi-

guen en el mercado. Al principio, el órgano eléctrico fue el instrumento predilecto en los bares y salones de los *ghettos* negros de los Estados Unidos. Los primeros músicos que obtuvieron reconocimiento allí derivaron sus estilos de tocar el órgano directamente de Fats Waller y Count Basie: Wild Bill Davis y Milt Buckner. Bajo su influencia, la combinación de guitarra-órgano y órgano-tenor (con baterías, respectivamente) se hizo popular en los barrios negros por todo el país. Mientras tanto, hay muchos otros organistas que han desarrollado sus propios estilos personales en este "contexto de ritmo y blues" del órgano; entre ellos Jack McDuff, Johnny Hammond, Don Patterson, Lou Bennett, Richard "Groove" Holmes, Lonnie Smith, Jimmy McGriff, Charles Earland, y muchos otros. Shirley Scott ha llevado algo de la relajación y amabilidad de Erroll Garner a esta manera de tocar. Desde el triunfo de Ray Charles (que también toca el órgano), no sólo el blues, sino también el elemento de soul y de gospel de las iglesias negras ha adquirido significado prácticamente para docenas de organistas.

Gran número de organistas del rock han asimilado la tradición de rhythm & blues y del gospel, entre otros Stevie Winwood, Al Kooper y los negros Billy Preston y Booker T. Jones, especialmente orientados hacia el soul.

Músicos como Richard "Groove" Holmes, Jimmy McGriff, Charles Earland, Booker T. Jones, Billy Preston y muchos otros hacen recordar que la forma de tocar el órgano Hammond ya había tenido un gran desarrollo en las iglesias de gospel cuando en la música de jazz apenas se encontraba en sus comienzos. De todas maneras, es importante que nos percatemos de que para el oyente negro, igual que para el blanco, el órga-

no —visto superficialmente— posee una tradición similar, pero que esta tradición —en el aspecto musical— implica fondos diferentes por completo. Para ambos el órgano salió de la iglesia. Pero al pensar "iglesia", los oyentes negros piensan en los "reverberantes" sonidos de las iglesias de gospel; los oyentes blancos piensan en Bach.

Para poder destacar la conexión de la tradición de blues y soul en la ejecución del órgano tuvimos que adelantarnos mucho. Antes de que se desbrozara el camino para todos los organistas mencionados después de Wild Bill Davis y Milt Buckner, fue menester que apareciera Jimmy Smith en la escena. Smith ganó para el órgano lo que Charlie Christian logró para la guitarra: la emancipación. Gracias a su intervención, el órgano se convirtió en un instrumento con igualdad de derechos ante todos los demás instrumentos del jazz. La grabación probablemente más decisiva, efectuada en 1956, es una improvisación al órgano sobre "The Champ" de Dizzy Gillespie. Eso no lo había logrado nadie antes: obtener en el órgano efectos que hacían recordar a una gran orquesta —en este caso la del excitante gran conjunto de Dizzy Gillespie de fines de los años cuarentas—, de enorme y arrebatadora dinámica en que se "construyen" grandes arcos de creciente intensidad.

Jimmy Smith también puede compararse con Charlie Christian porque —en forma parecida a la de Christian en su transición de la guitarra acústica a la eléctrica— tocó por primera vez y conscientemente el órgano como instrumento electrónico. Por supuesto, Wild Bill Davis, Milt Bruckner y otros también tocaron el órgano Hammond antes de Jimmy Smith. Pero lo tocaban como piano con sonido eléctrico de

órgano. Fue Smith quien realizó la idea de que el órgano era un instrumento *sui generis,* nuevo e independiente, y que cuando mucho tiene en común el teclado con el piano o con el órgano convencional de iglesia.

El hecho de que la electrónica no sólo electrifica un instrumento convencional para reforzar su intensidad sonora, sino que lo transforma en algo nuevo, es una experiencia que únicamente unos cuantos músicos progresistas poseen; el gran público todavía no la vive. La electrónica —lo subrayo de nuevo— significa una revolución en órganos, guitarras, violines, en la transición del contrabajo convencional al contrabajo eléctrico y en todos los demás instrumentos.

Más tarde, en los sesentas y setentas, Jimmy Smith hizo muchas grabaciones baratas y comerciales de jazz popular. Pero de su hazaña histórica para el jazz no cabe la menor duda: descubrió el órgano como instrumento de improvisación jazzística de gran altura artística.

Jimmy Smith llegó a la escena del jazz en 1956. Fue nueve años más tarde cuando se dio el siguiente paso en el desarrollo del órgano: lo dio Khalid Yasin (que en esa época todavía se llamaba Larry Young). Yashin, que falleció en 1979, tocaba el órgano inspirado por el espíritu del periodo intermedio de John Coltrane. Resulta característico que se diese a conocer en el momento en que Jimmy Smith, con la constante repetición de clichés de blues y soul, se revelaba como el "vociferante Frankenstein en el castillo Hammond". Resulta comprensible que el público se embriagara al principio con la enorme dinámica del órgano, de sus posibilidades de *fortissimo.* Khalid Yasin descubrió las posibilidades del órgano en el *pianissimo.*

Khalid Yasin pertenece a la generación de músicos que lleva el legado de Coltrane a la música de rock avanzada. Es lamentable que nunca tuviese un gran éxito comercial. Pero su influencia es omnipresente entre los organistas de jazz moderno y rock. Es especialmente notable en los dos músicos ingleses Brian Auger (que, como Yasin, también grabó discos con Tony Williams) y Mike Ratledge (del grupo Soft Machine).

En Europa fue el francés Eddie Louiss (cuya familia viene del área del Caribe, de la isla Martinica) quien llevó las influencias de Coltrane a un estilo propio hímnico, cantante y triunfal, con algunos matices *creole* del Caribe. Durante los setentas, interesantes sonidos de órgano han sido creados por músicos como Carla Bley, Amina C. Myers, Clare Fischer, el cubano Chucho Valdez (del grupo Irakere) y, especialmente original, Arturo O'Farrill. En general, debe decirse que el órgano, en el jazz, se ha estancado desde Khalid Yasin. Ello es, principalmente, porque desde finales de los sesentas, se ha desarrollado un nuevo grupo de músicos que toca el órgano, pero al que vacilaré en llamar organistas en el sentido del término tal como hasta aquí lo hemos empleado en este capítulo. Para ellos, el órgano es un instrumento entre otros varios: piano acústico y eléctrico, sintetizador, clavinete y accesorios como el wah-wah de pedal, difuminador, vibrador, ecoplex y ecolette, cambiador de fase, modulador en círculo, etc. A estos músicos se les llama "artistas del teclado". Y en realidad, lo único que los instrumentos que tocan tienen en común es el teclado.

Joe Zawinul, prototipo de este nuevo tipo de "tecladistas", se sienta en el centro de media docena de instrumentos distintos, como un astronauta en la cabina de su nave espacial, rodeado por una masa de ma-

terial electrónico que sería difícil aumentar. Casi irónicamente, también está allí el buen viejo sonido del piano acústico, producido por un Gran Piano *eléctrico* (!) *Yamaha.*

He aquí una lista de artistas del teclado que han llegado a ser internacionalmente conocidos (algunos ya fueron mencionados en el capítulo sobre el piano): Joe Zawinul, Herbie Hancock, George Duke, Jan Hammer, Chick Corea, Stu Goldberg, Kenny Kirkland, Patrice Rushen, Bob James, Richard Tee, Jeff Lorber, Barry Miles, Mike Mandel, Lyle Mays, Dave Grusin, Milcho Leviev, Dave Sancious, Ian Underwood, Joe Sample, Mark Soskin; así como de los Países Bajos, Jasper van t'Hof; de Dinamarca, Kenneth Knudsen; de la Grân Bretaña, Geoff Castle, Gordon Beck y John Taylor, y de Alemania, Wolfgang Dauner y Joachim Kühn; y muchos, muchos otros. Básicamente, este campo de tocar los instrumentos de teclado se ha vuelto tan vasto que resulta imposible establecer categorías. La oleada de artistas del teclado que ha estado inundando el escenario desde comienzos de los setentas ha producido en forma sorprendente pocas individualidades. Con la mano se pueden contar los músicos que tienen un sonido inconfundiblemente suyo.

Y sin embargo, los instrumentos de teclado electrónicos son indispensables para el jazz de hoy, como lo hemos demostrado al hablar de la electrónica en la sección acerca de los estilos del jazz. El hombre moderno vive en un mundo electrónico, lo que implica sonidos electrónicos, que a su vez implican teclados electrónicos. También se trata de un fenómeno de volumen; los instrumentos electrónicos pueden oírse mejor porque son más fáciles de amplificar y de controlar. En cierto modo, el sonido del piano eléctrico es al del

instrumento acústico lo que el vibráfono es a la marimba; es más claro, más chispeante, más preciso; es decir, más percusivo. Tal es ciertamente una de las razones principales de que el piano eléctrico se impusiera con tanta facilidad.

Carla Bley ha indicado que la falta de individualismo no sólo se relaciona con los instrumentos, sino también con la industria del disco: "Existe tal tendencia hacia el sonido superlimpio en la industria que todas estas cosas se despersonalizan. Si alguien tiene un sonido personal, ello interrumpirá la limpieza y perturbará a todos... El productor pedirá un alto y hará que se toque de nuevo. Están tratando de deshacerse de las personalidades, de hacer que cada quien suene como un millón de otras personas. Pero quizá por ello uno puede ser reemplazado por otro, y nadie pondrá la industria en peligro".

Esta situación resulta aún más paradójica si se considera que el sintetizador es parte de la familia del teclado: el instrumento que ofrece millones y miles de millones de sonidos distintos, convirtiéndose en el instrumento perfecto para la expresión inconfundiblemente personal. Y sin embargo, con el sintetizador hay aun menos músicos que parecen capaces de encontrar su propio estilo personal. La riqueza de la variedad que ofrece el sintetizador es también su problema más decisivo: se emplea demasiado fácilmente para puros efectos, baratas imitaciones de sonidos y partes incongruentes en torno al sonido. Es la dialéctica de los grandes instrumentos de la historia de la música el que hayan de ofrecer resistencia a sus instrumentistas. Surgen las personalidades con las resistencias a las que se enfrentan. Y precisamente porque los instrumentos electrónicos facilitan muchas cosas —porque en principio su-

primen toda resistencia—, resulta difícil alcanzar una individualidad con ellos.

Coherente con lo anterior es el hecho de que un número abrumador de artistas del teclado toque música de fusión; en otras palabras, una especie de música básicamente producida desde un punto de vista comercial. No sólo se supone que esta música triunfará tan pronto como sea posible; también se supone que la mayor parte de ella saldrá del mercado muy pronto, dejando espacio a nuevos "productos". Y también conviene a este cuadro el que, de manera interesante, los músicos que encontraron una expresión personal en el teclado ya hayan desarrollado esta personalidad en el piano acústico: músicos como Kenny Barron, Barry Miles y Bill Evans. Este último logró aprovechar toda la rica y brillante sensibilidad de su piano acústico también en el instrumento eléctrico.

Por causa de las complejidad del proceso de producción, los estilos personales que este o aquel instrumentista hayan desarrollado a menudo son sólo aparentemente personales. En la última edición de este libro, en 1973, escribí que Herbie Hancock "daba pasos particulares, empleando la electrónica verdaderamente como nuevo medio de expresión sujeto a sus propias leyes... creando tal tipo de *klangfarbenmelodie* establecida en la moderna música de conciertos por Arnold Schönberg".

Los conocedores se enteraron de que Hancock había hecho programar su sintetizador por Patrick Gleeson, pionero de la música de sintetizador. Así pues, la música fue tanto de Gleeson como de Hancock. (Gleeson también creó la muy elogiada música de sintetizador para el filme de Francis Ford Coppola *Apocalipsis ahora.*)

El sintetizador, desarrollado hacia fines de los años cincuentas por R. A. Moog, se hizo popular de golpe, en 1968, por el éxito mundial del disco de Walter Carlos "Switched-on-Bach". Se trata de versiones electronizadas de algunas composiciones de Juan Sebastián Bach. La electrónica "simula" las voces de los instrumentos originales; todavía no se podía hablar de una utilización original de los nuevos sonidos y de las nuevas posibilidades instrumentales, pero ya en su obra que siguió inmediatamente Carlos dio —en la música para la película "Clockwork Orange" ("La naranja mecánica") de Stanley Kubrick— un paso decisivo hacia adelante y que tuvo mucha resonancia en el mundo del jazz y del rock.

Los primeros artistas, además de Carlos, en experimentar con el sintetizador en un esfuerzo por crear sonidos verdaderamente nuevos y originales, no fueron jazzistas, sino músicos de diferente tipo de música: por ejemplo John Cage y Terry Riley.

En el jazz, las nuevas posibilidades del sintetizador que constituyen su atracción actual fueron empleadas con espíritu creador por músicos como Paul Bley, Sun Ra, Richard Teitelbaum, George Lewis, Joe Gallivan, Pete Levin, y por el alemán Wolfgang Dauner. Estos músicos han refutado los argumentos tan a menudo lanzados contra el sintetizador, y contra la electrónica en general, de que sus sonidos son mecánicos e "inhumanos". Esto fue hecho convincentemente por Sun Ra mediante la ardiente intensidad de sus improvisaciones con el sintetizador, y también por un músico como Terry Riley mediante su espiritualidad, y por Richard Teitelbaum por medio de su muy personal nivel intelectual.

El aspecto realmente fascinante del sintetizador es que el instrumentista puede crear música "con" y "en"

las escalas armónicas mucho más fácilmente que antes. Hasta aquí, en música, las escalas armónicas siempre habían incluido cierto elemento de vaguedad, secreto e incalculabilidad. Las armonías producidas por un sintetizador, en cambio, tienen una pureza que irradia algo artificial y aséptico. Una orquesta sinfónica o una *big band* que emplee los tradicionales instrumentos acusticos tiene un sonido "flotante" causado por el hecho de que instrumentos como la trompeta o el trombón, el violín o el chelo, producen armonías similares, pero no iguales con exactitud (y ello significa distintas). En la física del sonido, esto conduce a una "impureza", pero es precisamente esta impureza la que produce tan brillante riqueza de colores tonales en aquellos agregados musicales: en otras palabras, su carácter "flotante". El sintetizador transforma el "secreto" mundo de la armonía en un nuevo mundo de pureza y calculabilidad.

Éstas son adiciones constantes al mercado de sintetizadores y accesorios. Los especialistas han indicado que, aun después de veinte años de desarrollo, éste todavía está en sus etapas iniciales. Hay un nuevo tipo de jerga que va junto con la electrónica. Los "iniciados" lo emplean como una especie de idioma ritual: sonido rosa, sonido blanco, faseo, sonido de sierra, secuenciador, *shatler*, cuadrófono, tono sinusal, disparador, impulso disparador, paso alto, paso bajo, paso de tape, etc. A mediados de los setentas, la primera generación monofónica de sintetizadores fue seguida por sintetizadores polifónicos y, desde comienzos de los ochentas, por digitales. Este último instrumento multiplica por millones los ya existentes millones de posibilidades sonoras. Como hemos dicho, el problema se encuentra precisamente en esta riqueza de posibilida-

des. "El instrumento está muy adelante de la mayoría de los músicos", dijo el inglés Rick Wakeman, que toca el sintetizador en rock; "la tecnología corre muy adelante de los músicos". Considérese que aun instrumentos que han desarrollado una tradición a lo largo de siglos —la trompeta, el trombón, el violín o el chelo— siguen ofreciendo nuevas posibilidades para descubrir y perfeccionar. A esta luz, debe parecer normal que los que tocan el sintetizador, por una parte, se sientan desafiados por las posibilidades tecnológicas a su disposición, pero, por otra parte, parecen ir corriendo tras estas posibilidades como agotados corredores de larga distancia.

Por último, permítaseme volver al órgano. Fuera del ámbito del jazz, aunque con claras repercusiones en él, se ha desarrollado un estilo de órgano que va más allá de Larry Young: la música de Terry Riley. No es posible catalogar la música de Riley —no es jazz ni rock ni música de concierto vanguardista—, pero ha influido sobre músicos de todos estos campos (por ejemplo, Don Cherry, o el grupo británico Soft Machine o el compositor Steve Reich, para mencionar tres nombres de los tres campos). Riley está lejos de tocar el órgano con el tipo de brillantez técnica y estruendo que se dan por sentados entre los organistas contemporáneos. Toca a bajo volumen, cuidadosa, moderadamente, como una especie de ayuda para la meditación. Se supone que su música es más sentida que oída. Es música tanto para el alma de una persona como para sus oídos. La música de Riley es modal, pero no tanto como la modalidad de Coltrane —aun cuando unas "orejas de jazz" puedan percibirla como tal— como la modalidad de Asia, sobre todo

de las ragas indias. Y sin embargo, es música occidental, tocada en modernos instrumentos electrónicos occidentales. La música de Riley ha sido llamada "música mínima", ya que apenas parece cambiar. El que escucha tiene la impresión de que los mismos movimientos tonales se están repitiendo constantemente, pero en el transcurso de estas repeticiones ocurren cambios imperceptibles, de modo que al final de una pieza de Riley se ha llegado a algo nuevo, a algo distinto, mientras que el escucha aún está bajo la impresión de oír los mismos movimientos tonales y sonidos con que la pieza comenzó largo tiempo antes. Las frases de Riley son "mantras" que se desarrollan y crecen en la meditación —inadvertidas por el sujeto que medita— y empiezan a ser efectivas en un mundo espiritual, de acuerdo con sus propias leyes. Riley ha desmaterializado el órgano, ciertamente una realización considerable con un instrumento que muy poco tiempo antes (como con Jimmy Smith y Jack McDuff o músicos de rock como Keith Emerson o Rick Wakeman) había parecido ser uno de los más materiales, robustos y sólidos de todos los instrumentos. Pero también llevó al órgano de vuelta a donde había estado antes de volverse electrónico: al mundo espiritual; sin embargo, no a una espiritualidad regresiva, sino, antes bien, a una que progresa en nuevos espacios no solamente de sonidos sino de conciencia.

La guitarra

Para los músicos de jazz modernos, la historia de la guitarra se inicia con Charlie Christian. Christian se afilió en 1939 a Benny Goodman y tocó luego en el

círculo de los músicos del Minton. Murió en 1942. Pero revolucionó la interpretación con guitarra durante los dos años que estuvo presente en el escenario del jazz. Sin duda hubo también antes que él guitarristas, y la guitarra —junto con el banjo— tiene una tradición jazzística más larga que la de cualquier otro instrumento del jazz. Pero casi parecen ser dos instrumentos diferentes: la guitarra que se tocaba antes de Charlie Christian y la que se toca después de él.

Antes de Christian, la guitarra era en primera instancia un instrumento rítmico y de acompañamiento armónico. Los cantantes del folk-blues, del worksong y de la antigua blues-ballad se acompañaban con guitarra o con banjo, y en el grande y extenso campo de la "prehistoria del jazz" —el campo de la música folklórica arcaica, de raigambre africana occidental, propia de los esclavos negros en el sur de los Estados Unidos—, la guitarra o también el banjo fue el principal y a veces único instrumento. De aquí adquirió una tradición de la que bebieron cantantes como Leadbelly o Big Bill Broonzy, que salvaron hasta nuestros días el folk-blues, y que tocaban en la guitarra líneas melódicas como las que los guitarristas de jazz propiamente dichos sólo encontrarían mucho más tarde.

La historia abarcable de la guitarra de jazz comienza con Johnny St. Cyr y Lonnie Johnson. Ambos proceden de Nueva Orleáns. St. Cyr acompañó a la guitarra o al banjo a King Oliver, Louis Armstrong y Jelly Roll Morton en los veintes, mientras que Johnson prefirió desde el principio aparecer como solista. El contraste entre la interpretación rítmica de acordes y el *single note* que predomina en la evolución de la guitarra aparece ya en el mismo comienzo con St. Cyr y Johnson. Bud Scott, Danny Barker o posteriormente,

en la época del Swing, Everett Barksdale derivan directamente de St. Cyr. Barker fue llamado a menudo el "rey del banjo de Nueva Orleáns". Llegó a grabar con Charlie Parker, y el resultado de esta colaboración entre el guitarrista de Nueva Orleáns y el gran músico del bop no es tan paradójico como sería posible suponer. Everett Barksdale se dio a conocer ante todo como guitarrista del trío de Art Tatum.

El representante sobresaliente de este estilo rítmico de acordes es Freddie Green, el más fiel de todos los músicos que siguen a Count Basie: lo es desde 1937 hasta hoy. En efecto, la primera idea que se le viene a uno a la cabeza al escuchar el nombre de Basie es en gran parte mérito de Green: la inmensa solidez de los grupos rítmicos de Count Basie. En toda la música de jazz, con quien mejor se transformó en *sound* el ritmo es con Basie, y este *sound* del ritmo de Basie es, en el fondo, el *sound* de la guitarra de Freddie Green, quien jamás toca como solista ni trata de destacarse, pero que no obstante es uno de los guitarristas más solicitados en la historia del jazz. Freddie Green es el único guitarrista que ha pasado a lo largo de la ruptura que produjo Charlie Christian en la interpretación guitarrística como si jamás se hubiese efectuado tal ruptura. Green, dicho sea de paso, tiene un sucesor muy próspero en el escenario del rock, el jazz-rock, el funk y el soul: Cornell Dupree, que toca el tipo de guitarra de ritmo dependiente que Green ha tocado durante seis décadas en la banda Básica. Desde luego, su manera de tocar es enriquecida por los muchos desarrollos que desde entonces han ocurrido en el mundo de la música.

Teddy Bunn y Al Casey son los dos guitarristas de la tradición de Nueva Orleáns que con mayor tena-

cidad han ligado el estilo de acordes de Johnny St. Cyr y el estilo *single note* que inició Lonnie Johnson. Bunn realizó algunas de sus más hermosas grabaciones junto con Tommy Ladnier en 1938; recordamos, por ejemplo, "If you see me coming". Se manifiesta aquí igualmente como expresivo vocalista. Al Casey pertenece más al Swing que a Nueva Orleáns. Llegó a la fama por sus muchas grabaciones con Fats Waller, y tocaba los más intensos solos de *single note* fuera de los límites del terreno de Charlie Christian.

Lonnie Johnson influyó ante todo en Eddie Lang, el primordial guitarrista del estilo de Chicago; han hecho algunas grabaciones a dúo. Lang desciende de una familia italiana, y la notable tendencia hacia la cantilena y la melodiosidad de la tradición musical italiana que se percibe en muchos músicos de jazz procedentes de Italia no falta tampoco en él. El otro guitarrista del estilo de Chicago es Eddie Condon, fallecido en 1973, quien recibió una fuerte influencia de Johnny St. Cyr; es un músico puro de acordes, *spiritus rector* incansable y bienhumorado del escenario neoyorkino de los estilos Dixieland y de Chicago en Nueva York.

Quien haya escuchado todo lo que estos guitarristas tocaban hasta mediados de los años treintas para luego trasladarse a Europa y oír a Django Reinhardt, comprenderá la fascinación que Django ejerció en los jazzistas norteamericanos que visitaron por esos años las tierras europeas. Django proviene de una vieja familia gitana que había recorrido media Europa. Nació en Bélgica, y vivía todavía en la carreta gitana de su familia cuando en los treintas y cuarentas alcanzó el estrellato del jazz francés y, con ello, del jazz europeo. En sus interpretaciones vibra el sentimiento por los instrumentos de cuerda propio de su pueblo, ya toquen

el violín —como en Hungría— o la guitarra flamenca —como los gitanos españoles del Sacromonte—. Unido todo ello a su profunda admiración por Eddie Lang, se expresó con vitalidad en el famoso quinteto Hot Club de France dirigido por Django Reinhardt; este quinteto constaba únicamente de instrumentos de cuerda: tres guitarras, violín y contrabajo. El encanto de la música de Django radica en la melancolía de la vieja tradición gitana; hasta sus últimos años —murió en 1953— alcanzó su máxima altura en las piezas lentas. Con frecuencia, los títulos de sus composiciones ya encierran toda la hechizada atmósfera de su música: "Douce Ambiance", "Mélodie au crépuscule", "Nuages", "Songe d'automne", "Daphne", "Féerie", "Parfum", "Finesse"... En 1946, el propio Duke Ellington organizó una gira de Django Reinhardt por los Estados Unidos.

Django fue el primer europeo cuya influencia pudo sentirse en el escenario norteamericano, sobre incontables guitarristas. De hecho, hasta un músico que no es guitarrista, el pianista John Lewis, habla de Django Reinhardt como de la personalidad que le ha servido de ejemplo por el ambiente de su música; Lewis bautizó con el nombre de "Django" una de las piezas de mayor éxito de su Modern Jazz Quartet. Y aun durante los setentas, muchos guitarristas mostraron su lealtad a Reinhardt; por ejemplo, en los Estados Unidos Earl Klugh, el mandolinista David Grisman (véase "Instrumentos misceláneos"), Larry Coryell y, en Europa, el guitarrista francés Christian Escoudé y Boulou Ferré (ambos de familias gitanas), así como el virtuoso belga del violín Philip Catherine. Pero fue sobre todo el sonido de Philip el que hizo que Charles Mingus le llamara el "Joven Django".

El fenómeno de Django a menudo ha sido causa de asombro. ¿Cómo fue posible que semejante músico brotara del escenario europeo? Con toda probabilidad, la única explicación posible —si alguien no se satisface con la afirmación de que Django simplemente estaba allí— es sociológica: los gitanos europeos se encontraron en una situación social comparable a la de los negros norteamericanos. Una y otra vez, grupos minoritarios étnicos han sido fuente de grandes músicos de jazz: en los Estados Unidos (aparte de los negros), judíos e italianos, y en la Europa de los treintas y los cuarentas, particularmente los judíos. El jazz en su forma auténtica es un grito de libertad, sean cuales fueren el medio racial y el estilo.

La posición excepcional de Django Reinhardt es algo similar a la de Laurindo Almeida, músico brasileño que tiene la talla de los grandes guitarristas de concierto: de un Andrés Segovia o un Vicente Gómez. Almeida aplicó la tradición guitarrística española al jazz; inicialmente, como miembro de la orquesta de Stan Kenton, en la segunda mitad de los cuarentas. Los solos que tocó en algunas de las grabaciones de Kenton muestran mayor calidez que casi cualquier cosa en la fría y deslizante música de aquella fase del desarrollo de Kenton. Desde los setentas, ha sido uno de los "L.A.4", con el altista Bud Shank, el contrabajista Ray Brown y el baterista Jeff Hamilton. Han tenido total éxito con su mezcla de música clásica y latinoamericana, además de jazz.

Otro músico a quien gusta mezclar distintos tipos de música es Charlie Byrd, que vive en Washington. Realmente, domina todo lo que se puede expresar en una guitarra: desde Bach hasta el bossa nova brasileño.

La conexión de la tradición guitarrista barroca ibera con la edad moderna (y también con el sentimiento rítmico del África occidental, que procede de la tradición yoruba) resultó aún más convincente entre los grandes guitarristas de Brasil. Los tres más conocidos son Baden Powell, Bola Sete y Egberto Gismonti. Powell es el más original y, en el aspecto rítmico, el más dinámico de ellos. Sete, que vive en los Estados Unidos desde 1960 y tocó con Dizzy Gillespie, considera a Reinhardt y Segovia como las influencias más importantes sobre él. Durante los setentas, Gismonti apareció con el saxofonista noruego Jan Garbarek y con el contrabajista norteamericano Charlie Haden. Tocaron una especie de música que trascendía las fronteras estilísticas y geográficas: "música mundial", en el mejor sentido. Como compositor, Gismonti ha desarrollado su propio tipo de música de cámara, que inteligentemente combina música clásica y latinoamericana (sobre todo brasileña).

Pero volvamos a Django Reinhardt (en el cual ciertamente hubo mucho de ibérico-español en un ambiente cultural totalmente distinto, pero con un proceso de transculturación parecido). Las líneas melódicas que tocaba en un principio en la guitarra sin amplificación de volumen casi parecen pedir a gritos las posibilidades técnicas y expresivas de la guitarra reforzada eléctricamente. Charlie Christian ha proporcionado a la guitarra eléctrica la resonancia que decidió casi de golpe a los guitarristas de fines de los treintas y comienzos de los cuarentas a cambiar de la guitarra normal a la reforzada. Con todo, no fue Christian el primero en tocar la guitarra de jazz reforzada. Este mérito corresponde a Eddie Durham, arreglista, trombonista y guitarrista en la orquesta de Jimmie Lunce-

ford y ocasionalmente en la de Count Basie. En la pieza "Time Out" de la Basie-Band de 1937 puede escucharse el encantador contraste entre la guitarra rítmica de Freddie Green y la guitarra solista de Durham.

También en tiempos más recientes los guitarristas han aprovechado siempre de nuevo el contraste entre la guitarra amplificada y la guitarra sin amplificar —por ejemplo, Tal Farlow en los años cincuentas y John McLaughlin en los setentas—. En lo que concierne a Durham, en el fondo todavía no sabía qué hacer con la guitarra eléctrica. La seguía tocando como si fuera el antiguo instrumento acústico, únicamente con amplificación eléctrica, al igual que en los años setentas muchos pianistas siguieron tocando el piano eléctrico como si fuese el piano de siempre con sonido eléctrico. Para reconocer las nuevas posibilidades de la guitarra eléctrica fue menester un músico de amplia visión. Este hombre fue Charlie Christian.

Charlie Christian es a la vez un Lester Young y un Charlie Parker. Pertenece, como Lester Young, a la época del Swing y a los precursores, pero también, como Charlie Parker, pertenece a los creadores del jazz moderno.

Christian es el solista destacado de algunas grabaciones que en 1941 fueron hechas en forma más o menos ilícita en el Minton's: "Charlie's Choice" sobre un tema de la "Suite de Peer Gynt" de Grieg y "Stomping at the Savoy", grabaciones que más tarde fueron publicadas y que pueden ser consideradas como las primeras grabaciones de bebop en la historia del jazz.

Christian descubrió tierras nuevas en el aspecto técnico, armónico y melódico. En el aspecto técnico tocaba su instrumento con un virtuosismo que sus contem-

poráneos simplemente no creían posible. La guitarra eléctrica se convirtió en "instrumento de viento", comparable al saxofón tenor de Lester Young. A la forma de tocar de Charlie Christian se le ha llamado *reed style:* tocaba como ejecutante de "reed", como saxofonista. En el aspecto armónico, Charlie Christian fue el primero que no desarrolló sus improvisaciones sobre las armonías de sus temas, sino sobre los acordes de transición que intercalaba entre las armonías fundamentales. En el aspecto melódico, por fin, Charlie Christian sustituyó el metálico *staccato* en que casi todos los guitarristas habían tocado antes de él, por el *legato*. Tocaba líneas ligadas que expedían algo del brillo de las frases de Lester Young. No en balde había sido Christian saxo tenor antes de dedicarse a la guitarra.

Todos los que tocan guitarra después de Charlie Christian provienen de él. Tenemos por lo pronto la primera generación de los "guitarristas pos-Christian": Tiny Grimes, Oscar Moore, Irving Ashby, Les Paul, Bill de Arango, Barney Kessel y Chuck Wayne. El más importante es Barney Kessel, quien, como miembro del trío de Oscar Peterson y con grupos propios, efectuó en los Estados Unidos y en Europa numerosas grabaciones de ambiente de Swing.

Es francamente curioso ver cómo en las postrimerías de los cincuentas aparece en Kessel como una sólida tradición jazzística lo que había sido verdaderamente revolucionario en Charlie Christian. A principios de los cincuentas, Les Paul tuvo un inmenso éxito comercital con discos en que exageró diferentes sonidos y bandas de voces de guitarra, manipuladas electrónicamente. Por entonces, estas técnicas fueron menospreciadas en los círculos del jazz como "trucos extramusica-

les". Tan sólo desde el punto de vista de hoy es claro que —mucho antes de Jimmy Hendrix y todos los demás acerca de los que hablaremos más adelante— Les Paul fue el que allanó el camino a la moderna manipulación electrónica del sonido. Por ello —veinte años después de su gran éxito— muchos jóvenes guitarristas aún se remiten a él.

Si podemos designar a Kessel como el guitarrista de ritmo más vital del jazz de los cincuentas, tendremos que considerar a Jimmy Raney como el más interesante en el campo armónico y a Johnny Smith como el del sonido más elaborado. Antes de Raney y de Smith hay que hablar, sin embargo, de Billy Bauer. Ha salido de la escuela de Lennie Tristano y tocaba a principios de los años cincuentas las mismas líneas abstractas y extensas en la guitarra que las que tocaban Warne Marsh en el tenor o Lee Konitz en el contralto. Los dúos grabados por Bauer con Lee Konitz —únicamente guitarra y saxo alto, como la lenta y sentida pieza "Rebeca", uno de los primeros duetos del jazz moderno que, aun entonces, señalaron hacia la rica cultura de duetos que evolucionó durante los setentas— cuentan entre los más bellos dúos de la historia del jazz. También Jimmy Raney le debe mucho a la escuela de Tristano, pero sus melodías son más concretas y cantables. Donde Billy Bauer toca acordes "disonantes" y transiciones angulosas, en las que apenas si se aprovechan todavía las "suspensiones", Raney toca armonías profusamente matizadas, cuya sucesión se presenta redondeada, lógica y a veces hasta necesaria.

Johnny Smith toca estas armonías hasta su última consecuencia. Surge con él todo un mundo de sonidos saturados, "frugales", de un tardío romanticismo; es

un mundo como de "L'après-midi d'un Faune" acercado al jazz, el mundo de un fauno que cansado y decadente se tuesta al caluroso sol de fines del verano... o en "Moonlight in Vermont": nadie ha sabido captar con tanto refinamiento el ambiente de esta balada como Johnny Smith.

Todo esto confluye en Tal Farlow, influido principalmente por Raney, pero debido a sus grandes manos tiene posibilidades enteramente distintas a las de Raney, quien al tocar siempre lo hace con los dedos aislados. Desde Tristano y antes de Sonny Rollins no ha habido quizá otro jazzista que se lanzara con líneas tan largas, inacababIes, que se renuevan constantemente en sí mismas, como lo hace Farlow por encima de coros, periodos, frases y partes centrales. Mas no son las abstractas líneas de Tristano, sino las líneas concretas del moderno clasicismo.

Es lamentable que Farlow se haya retirado del escenario. Sólo George Wein, el empresario de jazz, logró atraerlo a hacer algunas apariciones ocasionales, aunque enormemente triunfales en sus festivales de Newport-Nueva York durante los setentas. A comienzos de los ochentas, se reunió en forma triunfal con Red Norvo, en discos y en persona.

Más allá de la constelación de los tres astros Billy Bauer-Raney-Farlow, y sin embargo inspirados por ellos, se encuentran los otros guitarristas del jazz moderno: Jim Hall, Herb Ellis, Les Spann, Gabor Szabo, Grant Green, el George Benson de los comienzos, Kenny Burrell, Larry Coryell y, para cerrar, el más importante de ellos: Wes Montgomery. Jim Hall, con sus maravillosas, melodiosas y cantables improvisaciones, se dio a conocer primero por sus ejecuciones en el quinteto de Chico Hamilton y en el trío de Jimmy Giuffre;

Herb Ellis, por su larga colaboración con Oscar Peterson. Ellis tiene muchas veces la fogosidad y los elementos estilísticos de Charlie Christian aunados a una pizca de blues y de música *country* (que fue su punto de partida). Y Jim Hall se convirtió —después de que se oía cada vez menos de los otros grandes guitarristas del cool jazz, como Tal Farlow, Jimmy Raney, Billy Bauer— en maestro de sensibles y delicadas improvisaciones guitarrísticas que han dejado atrás los límites del cool jazz y, desde los setentas, se puede considerar como el estilo de guitarra de jazz verdaderamente intemporal. En este sentido, Hall se ha convertido en *el* guitarrista de jazz intemporal por excelencia.

A Kenny Burrell, originario de Detroit, se le podría señalar como el guitarrista más destacado del hard bop, pero desde entonces ha iniciado un desarrollo —tanto en la guitarra española como en la eléctrica— que lo ha llevado a los ámbitos más diversos. Ha tocado con Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Gil Evans, Astrud Gilberto, Stan Getz y Jimmy Smith, lo que da idea de su capacidad de adaptación.

Ralph Gleason, el crítico de jazz de San Francisco, señaló a Wes Montgomery, fallecido en 1968, como "lo mejor que podía haberle sucedido a la guitarra después de Charlie Christian". Wes fue uno de los tres hermanos Montgomery originarios de Indianápolis —los otros dos son el vibrafonista Buddy y el contrabajista Monk Montgomery—, que fueron conocidos primero en San Francisco. Combina una técnica fascinante e incomprensible en aquella época para la mayoría de los guitarristas, de tocar octavas limitándose dura y claramente a expresiones en las cuales el blues y la tradición de Charlie Christian desempeñaban un papel destacado aun cuando Montgomery, como sucedía con

mucha frecuencia en los últimos años de su vida, se transportaba al reino del jazz popular.

El desarrollo de Wes Montgomery ejemplifica la forma en que tantos músicos de jazz quedan sujetos al proceso de mercado en la industria. Su productor, Creed Taylor, lo patrocinó estrictamente desde el punto de vista mercantil: con orquestas de cuerda y tonadas comerciales. No le permitió tocar el tipo de música que realmente era cara a él, en cada tercero o cuarto álbum, lo cual era lo menos que podía esperarse, como una vez observó el crítico Gary Giddins. En 1962, dijo Wes en una entrevista concedida a *Newsweek:* "Yo conozco la melodía y usted conoce la melodía, ¿porqué, entonces, he de rodear la melodía?" Pero pocos años después no hizo más que tocar melodías. Hacia el fin de su vida, dijo Wes: "Siempre estoy deprimido por el resultado de mi música..."

El legado de Wes Montgomery fue continuado por muchos músicos, pero sobre todo por dos que son diametralmente opuestos uno al otro: Pat Martino y George Benson, el último en dirección comercial, el primero en la opuesta. Martino es uno de los grandes "extraños" en la escena de la guitarra contemporánea; es uno de los pocos intérpretes que no sólo han copiado la técnica de octavas de Wes Montgomery, sino que han hecho un estilo de ella. George Benson, al principio sólidamente dentro de la gran tradición guitarrística negra, en el curso de los setentas se convirtió en el superestrella de la guitarra, con ventas de discos por millones. Junto con Herbie Hancock, es el músico más comercial del jazz moderno. La cantante Betty Carter comentó, en una entrevista a *Rolling Stone:* "Es como George Benson... la forma en que puede tocar, ¿por qué tiene que sonar como Stevie Wonder

para ganar dinero?" Y el propio Benson dijo: "No estoy aquí para educar al público, yo toco para él." Desde luego, fue el modo de cantar de Benson el que hizo populares sus discos.

Pero hemos avanzado demasiado. Mientras tanto, ha ocurrido una "explosión de la guitarra", como la llamó la revista británica *Melody Maker:* un ensanchamiento del escenario de la guitarra, por un factor de cientos, si no de miles, dentro de unos cuantos años. Hasta entonces, el saxofón tenor había sido el instrumento principal, y ahora, de pronto, fue la guitarra. Hasta los psicólogos se han enfrentado a este fenómeno. Ambos instrumentos, afirman, son "símbolos sexuales": el tenor, un símbolo viril, y la guitarra, con su forma que recuerda la figura humana femenina, es el símbolo femenino.

Tres músicos fueron los verdaderos desencadenadores de la explosión de la guitarra en los sesentas, cada uno en un campo distinto de la música: Wes Montgomery en jazz, B. B. King en blues, y Jimi Hendrix en rock.

B. B. King (se hablará más de él en la sección sobre los setentas) es el padre de todos los estilos de tocar guitarra en rock y música popular durante los sesentas y setentas. Él "monta" el sonido de la guitarra: lo deja acercarse, monta en la silla y hace peso sobre ella, espolea y da rienda suelta, lo contiene, desmonta... y salta sobre el siguiente caballo: el siguiente sonido. Fue King quien realizó plenamente el desarrollo comenzado con Charlie Christian: el sonido de la guitarra se vuelve cada vez más largo, se aparta más y más del instrumento. Desde luego, este desarrollo comenzó, en realidad, antes de Christian; en el momento en que primero el banjo y después la guitarra

fueron utilizados en la música afroamericana. Conduce directamente desde las vibraciones metálicas del banjo en el jazz arcaico (de duración tan breve que a menudo casi no se les podía oír), pasando por Eddie Lang y Lonnie Johnson, quienes (aún sin potencial eléctrico) entablaron una batalla constante contra la brevedad de sus sonidos, y por vía del estilo de saxofón de Charlie Christian y los grandes guitarristas "cool" de los cincuentas, hasta B. B. King; de él, como veremos, a Jimi Hendrix. Este desarrollo tenía una sola meta: la prolongación continua y determinada, y la relacionada individualización y maleabilidad del sonido (que, sin embargo, al ser cada vez más fácil realizarlo electrónicamente, por último empezó a perder su atractivo). La meta de este desarrollo —el hecho de que puede hacerse casi lo que se quiera con el sonido de la guitarra, más que con el de cualquier otro instrumento— acaso fuese la razón principal del inmenso progreso y popularidad de la guitarra en los sesentas y setentas.

Durante los sesentas y comienzos de los setentas, B. B. King representó la cúspide de un desarrollo que se remonta a la historia y la prehistoria del blues. Un papel particularmente significativo en la transformación de la guitarra del blues rural en las frases de guitarra "al galope" de B. B. King fue desarrollado por T-Bone Walker, quien falleció en 1975. Como lo hemos mencionado en el capítulo sobre el blues, el South Side de Chicago ha sido un centro de la tradición del blues: con guitarristas como Muddy Waters, Jimmy "Fast Fingers" Dawkins, Buddy Guy, y recientemente y en especial, Otis Rush. Hay un guitarrista blanco que procede de la escuela de guitarra de Chicago, grandemente influido por Muddy Waters y que se

mantiene sólidamente en esa tradición: Mike Bloomfield. Acerca de Otis Rush se dice que él parte de donde B. B. King dejó las cosas, tocando al estilo de King, aún más duramente, de manera más cargada con tensión eléctrica y emotiva. Entre los guitarristas que colman la brecha hacia el rock se encuentran Albert King, Albert Collins y Johnny "Guitar" Watson. Dice Collins: "Yo quería tocar jazz. Quería sonar como Kenny Burrell... se me conoce como músico de blues, pero yo quiero ser más que un guitarrista de 'rock-blues'." Watson ha incorporado su estilo de guitarra, aún muy orientado hacia la tradición del blues, a la música de funk y fusión de los setentas.

El tercer gran músico que —con Wes Montgomery y B. B. King— causó la explosión de la guitarra es Jimi Hendrix. Hendrix —nacido en 1947 como "indio negro" en Seattle, Washington, y fallecido en 1970 en Londres, siendo una estrella mundial— se ve rodeado por un halo de mitos. Entre los instrumentalistas, fue el verdadero genio de la edad del rock de los años sesentas.

La causa exacta de su muerte no está enteramente en claro. Una dosis excesiva de heroína, dijo la prensa sensacionalista; sofocación en su propio vómito, fue el veredicto del médico. "No sé si fue un accidente, o suicidio o asesinato", dijo su amigo el músico Noel Redding. Y aún no está claro dónde fue a parar todo el dinero, ciertamente millones, que Jimi se ganó con su música.

Hendrix fue el símbolo musical de la contracultura de los sesentas, sólo comparable a Bob Dylan. En el legendario festival de Woodstock, ridiculizó el himno nacional norteamericano: pero lo que realmente quiso fue destrozar a los Estados Unidos; intercaló en el

himno tabletear de ametralladoras, explosiones de bombas y gemidos de niños.

Hace una década que Hendrix murió, pero ya hay medio centenar de libros acerca de él. Existen complicados análisis de su técnica musical: su uso de los pedales wah-wah y brazos de vibrato; cómo empleaba anillos y cuellos de botella, y ocasionalmente sus propios dientes; cómo tocaba no sólo la guitarra, sino también su amplificador, con interruptores y controles, cómo reafinaba su instrumento, tan rápido como el rayo, en mitad de una canción, empleando armonías totalmente insólitas; la forma en que parecía tocar su guitarra como instrumento de percusión, en lugar de rasguearla; la forma en que tocaba con su propia realimentación, aguardándola y luego respondiendo, volviendo al amplificador, como planteando preguntas que entonces trataría de contestar, y que a su vez conducían a nuevas preguntas. A menudo, parecía que la realimentación era su verdadero compañero, más que la sección de ritmos, que realmente nunca le satisfizo.

La verdadera realización de Jimi consistió en abrir la música a la electrónica. La electrónica se volvió su instrumento, mientras la guitarra tan sólo le servía como aparato de control. Fue el primero en explorar la esfera insondable y vasta de los sonidos electrónicos, el primero en tocar "electrónica viva" —más que todos los que hoy emplean esta frase para atraer gente—, y el primero en transformar la electrónica en música con el instinto de un genio, como rasgueando las cuerdas de un instrumento hecho de ondas, rayos y corrientes. Se llame como se llame a la electrónica en la música de hoy —en jazz, rock-jazz, fusión, rock y pop—, procede de Jimi Hendrix. Y esto se aplica tanto a los guitarristas como a los que tocan el piano

electrónico y el sintetizador, y hasta a los que tocan instrumentos de viento que emplean electrónica, mientras no la empleen sólo como truco o manía.

Jimi Hendrix hablaba de la guitarra como de su amante. Se elevaba tocándola, pero también la destrozó, la golpeó, la quemó en el escenario. Era amor y odio al mismo tiempo, una especie de sadismo que era también masoquismo, como si algo estuviese perdiéndose en su espíritu, como un amante que no podía dar ni recibir verdadero amor.

Así pues, estos son los pilares de la guitarra de hoy: Wes Montgomery, B. B. King y Jimi Hendrix. Muchos guitarristas han construido sus estructuras sobre estos pilares, pero ninguno tan brillantemente como John McLaughlin. Su gama se extiende desde el blues popular y Django Reinhardt a través de los grandes guitarristas de los cincuentas —en particular Tal Farlow— hasta el sitar indio (véanse también las secciones acerca del jazz de los setentas, acerca del propio McLaughlin y acerca de los combos del jazz).

McLaughlin ha tocado las más diversas clases de música: free jazz en Europa (por ejemplo, con Gunter Hampel), fusión con Miles Davis, música sumamente electronizada con su Orquesta Mahavishnu, música india con su grupo Shakti, solos y duetos de guitarra con el guitarrista francés Christian Escoudé. Pero nada de lo que toca puede concebirse separado de su espiritualidad. Dice McLaughlin: "Dios es el gran músico. Yo soy su instrumento."

Uno de los aparatos electrónicos empleados por John McLaughlin es el sintetizador de guitarra, al que ayudó a obtener en corto tiempo un lugar sólido en el escenario de la guitarra. Su fascinación es especialmente

convincente cuando se sobreimpone el sonido natural y cálido de la guitarra al sonido del sintetizador. El sintetizador se puede programar para que aúne cada una de las seis cuerdas de la guitarra a un sonido distinto: por ejemplo, las cuerdas altas al sonido de la flauta o de la trompeta, las intermedias al sonido del trombón o del saxofón tenor, y las bajas al sonido del saxofón barítono o el contrabajo.

La escena de la guitarra continúa explotando. Para obtener un cuadro medianamente correcto, podemos formar las siguientes agrupaciones (recordando que todas ellas se mezclan con otras): rock, rock-jazz y fusión, jazz folklórico, free, cool, tradicional y bop-corriente-principal-neo-bop.

Los más directamente enraizados en Hendrix (y en el blues) son los músicos de rock a quienes podemos mencionar sumariamente en este contexto: Eric Clapton, Duane Allman, Carlos Santana (influido por música latina y que ha grabado discos con McLaughlin), Jeff Beck, Nils Lofgren, y, quizás el guitarrista de rock más individualista de todos ellos, Frank Zappa —para nombrar sólo a unos cuantos.

En la dirección opuesta se encuentran aquellos músicos que han traspuesto la tradición de los guitarristas "cool" de los cincuentas al jazz de hoy. El más importante de ellos, el único que ha estado realmente activo durante aquellos años, es Jim Hall, a quien ya analizamos antes. "El norteamericano tranquilo" es como lo llamó *Melody Maker,* cuando apareció en Londres. Y el propio Hall ha dicho: "Aunque nunca trabajé con Lester Young, éste es el sonido que trato de obtener de mi guitarra."

Otros guitarristas que merecen mención en este contexto son el húngaro Attila Zoller, el canadiense Ed

Bickert y los norteamericanos Howard Roberts, Michael Santiago, Doug Raney (hijo de Jimmy Raney, cuya tradición continúa Doug) y Jack Wilkins. Inicialmente Zoller tuvo una deuda con la escuela de Lennie Tristano. Como primero entre los guitarristas, transfirió las largas y cantables líneas melódicas que había aprendido entonces al ámbito más libre del nuevo jazz, como en su colaboración con el pianista Don Friedman. Zoller es un maestro de la moderación sensible, romántica, y es difícil comprender cómo un hombre de tanto talento sólo es conocido hoy por los "iniciados". Bickert grabó discos con Paul Desmond, el "poeta del saxofón alto", y el estilo de Bickert es igualmente "poético". Wilkins, acaso el más talentoso de los guitarristas jóvenes de esta tendencia, se ha dado a conocer mediante su obra con el grupo del trombonista Bob Brookmeyer.

Pasemos a las agrupaciones más numerosas, los guitarristas de jazz-rock y de fusión. Estos grupos incorporan posiciones extremas: rock y blues por una parte, cool y bebop por la otra. También en este caso, nuestra lista no puede pretender estar completa: Joe Beck (cronológicamente el primero), Larry Coryell, Steve Khan, Eric Gale, Earl Klugh, Al DiMeola, Pat Metheny, Lee Ritenour, Vic Juris, Baird Hersey (véase el capítulo de las grandes bandas), Larry Carlton, Jane Shaffer, así como el holandés Jan Akkerman, el británico Allan Holdsworth, el finlandés Jukka Tolonen, el noruego Terje Rypdal, y los alemanes Volker Kriegel, Toto Blanke y Michael Sagmeister.

Larry Coryell ya estaba tocando música de fusión a mediados de los sesentas, cuando nadie conocía siquiera el término, en el Cuarteto de Gary Burton y en el grupo Free Spirits. Sus principales influencias

fueron Jimi Hendrix y John McLaughlin: "Jimi es el músico más grande que jamás haya vivido, por lo que a mí respecta...", pero después añade: "Lo odio, porque me arrebató lo que era mío..." Y acerca de John McLaughlin: "McLaughlin me oyó en Inglaterra y aún oigo yo parte de mi propio estilo que vuelve a mí. Luego, cuando vino a los Estados Unidos, empecé a oírlo. Era como una calle en dos sentidos." Coryell procede de Texas, que es su tercera mayor influencia: "Si me escuchan cuidadosamente, se darán cuenta de que vengo de Texas."

Con el músico de teclado Richard Tee, el baterista Steve Gadd, y el ya mencionado Cornell Dupree en la guitarra de ritmos, Eric Gale formó el triunfante grupo Stuff. Steve Khan alcanzó fama mediante sus grabaciones con los Brecker Brothers y con los discos de fusión del arreglista Bob James, pero también rindió homenaje a Thelonious Monk en una suite de solos. A comienzos de su carrera, Al DiMeola grabó un hermoso álbum de duetos, que trascendía todas las culturas musicales, con el gran guitarrista flamenco español Paco de Lucía, pero después nunca cumplió las promesas de este dueto. Pat Metheny se anotó un triunfo mundial con sus sonidos de jazz-rock pegajosos. "Sonidos milagrosos, viajes por las esferas, ritos mágicos, música como atractivo envuelto en el secreto, pop-jazz como hipnosis", fue lo que el crítico Klaus Robert Bachmann encontró en su música. Y él mismo dice: "yo amo a Wes Montgomery y a Jim Hall... pero obviamente lo que yo hago está muy lejos de lo que Wes estaba haciendo. Es mucho más, odio decirlo, 'blanco'. Wes era más 'blues'..." Lee Ritenour probablemente es el guitarrista más atareado del escenario de la fusión en Los Ángeles. Jan Akkerman ha creado

una fascinante combinación de Juan Sebastián Bach con rock, combinación que no suena paradójicamente en su guitarra. Por último, Terje Rypdal es un guitarrista que crea pinturas tonales que nos recuerdan los fiordos y los oscuros lagos de montaña de su patria noruega.

Relacionados de muchas maneras con los músicos de rock-jazz y de fusión se encuentran los guitarristas de folk-jazz.

Considerando qué tan profundamente arraigada ha estado la guitarra en las tradiciones de la música folklórica de muchas culturas distintas, no es de sorprender que haya evolucionado en esta dirección. Entre los guitarristas de este estilo, hay músicos tan diversos como Alex de Grassi, William Ackerman, Leo Kottke, Ry Cooder, John Fahey y Robbie Basho. Este último también tiene una deuda con la música meditativa de la India; a una de sus tonadas la llamó "construcción neogótica para guitarra de seis cuerdas, combinando Oriente y Occidente".

Pasando a los guitarristas "free", el primer músico que tocó la guitarra del free-jazz en los sesentas fue Sonny Sharrock, que tocó con Pharoah Sanders, Don Cherry y otros. Fue seguido por Michael Gregory Jackson (ciertamente, el más importante y creador de todos ellos), James Emery, Spencer Barefield, James Blood Ulmer, y el británico Derek Bailey. Es probable que el más radical de todos estos músicos free sea Bailey; trabajando con su instrumento en todas las formas imaginables, es uno de los instrumentistas más originales de la escena del free-jazz europeo. James Blood Ulmer, quien procede del grupo de Ornette Coleman y emplea el "sistema armolódico" de Coleman, se ha convertido en el precursor de la música *no wave* [sin onda] (véase

la sección sobre los ochentas). Pasa del free al funk, concretando el primero y musicalizando el último. El lema de Ulmer es: "El jazz es el maestro, el funk es el predicador."

Diametralmente opuestos a los músicos "free", para emplear otro par de contrastes, se encuentran los guitarristas que permanecieron conectados con la tradición del Swing. Entre ellos se encuentran George Barnes (que falleció en 1977) y Bucky Pizzarelli, quienes formaron un maravilloso dueto de guitarras, Cal Collins, y el más conocido de ellos, Joe Pass. A comienzos de los setentas, Barnes codirigió un cuarteto con Ruby Braff, en cuyo molde estilístico se formaron él y Pizzarelli.

Pass grabó discos con muchos de los jazzistas importantes de la etiqueta de Pablo, de Norman Granz, entre ellos Ella Fitzgerald y Oscar Peterson. Es un maestro de la balada, así como de las sesiones de "swinging jam". Como el tenorista Scott Hamilton y el trompetista Warren Vaché, Collins es parte del nuevo movimiento de Swing que ha estado cristalizando desde fines de los setentas.

Por último, hemos de mencionar a algunos de los músicos de la corriente principal contemporánea que conduce del bebop, pasando por Coltrane, al neo-bop: John Scofield, John Abercrombie, Roland Prince, Ted Dumbar, Rodney Jones, Ed Cherry, Joe Diorio, Monette Sudler, Ron Eschete. El más sobresaliente es Abercrombie, improvisador lleno de ideas. Ha tocado con dos grandes bateristas muy distintos: Billy Cobham y Jack DeJohnette; en realidad, su manera de tocar está marcada por una asombrosa variedad y seguridad rítmica.

Sin embargo, en el final mismo, hemos de hablar

de un músico que no embona en ninguno de los grupos que *hemos sugerido: Ralph Towner, director del* grupo Oregon, que se desbandó en 1981. Towner comenzó como pianista, y aún toca el piano. Su estilo con la guitarra ha sido moldeado por este elemento pianístico. Towner estudió en Viena, y reconoce no saber a qué debe más: a la música europea —en particular, a la música de Viena, es decir, el clasicismo vienés, su romanticismo y su vanguardia (Schönberg, Webern, etc.)— o al jazz. "Yo no llegué al escenario del jazz hasta que tuve una técnica clásicamente orientada en la guitarra... Me parece que los instrumentos acústicos son más afínes a mí que los instrumentos eléctricos... Trato la guitarra con mucha frecuencia como si fuera un trío de piano. Si estoy tocando solo, es casi como el enfoque de una banda de un solo hombre..."

La guitarra ha recorrido un largo camino: desde el banjo africano hasta el instrumento de John McLaughlin y Ralph Towner, desde el folk blues hasta el sintetizador de guitarra. Como la flauta, la guitarra es un instrumento arquetípico. El dios griego Pan, el dios hindú Shiva y los dioses aztecas han tocado flautas; ángeles y apsaras —los seres celestiales femeninos de la mitología hindú— han tocado la guitarra. Los psicólogos han señalado la imagen fálica de la flauta y la similitud que hay entre la guitarra y el cuerpo femenino.

Como un amante, el guitarrista debe halagar el cuerpo de su amada, tocarlo y acariciarlo, de modo que no sólo reciba amor, sino que lo devuelva. El guitarrista y su instrumento simbolizan la pareja *per se,* simbolizan el amor.

Bill Johnson organizó en el año 1911 la Original Creole Jazz Band, primera orquesta auténtica que salió de gira desde Nueva Orleáns. Bill tocaba el contrabajo de arco. Cuando su *band* trabajaba cierta noche en Shreveport, se le rompió el arco. El resto de la noche se vio obligado a pulsar las cuerdas de su instrumento. El efecto parece haber sido tan novedoso e interesante que desde ese día se toca *pizzicato* —es decir, se pulsa— el contrabajo en la música de jazz.

Esta historia que cuentan los veteranos jazzistas de Nueva Orleáns es probablemente inventada, pero tiene la ventaja de reflejar buena parte del espíritu que imperaba en aquellos años. En un plano superior puede decirse, así, que es "verídica". En el plano cotidiano, lo cierto es que al contrabajo le hacía mucho la competencia la tuba en Nueva Orleáns. Su tradición era tan vigorosa que todavía en los años treintas muchos contrabajistas de jazz —como John Kirby y Red Callendar— sabían tocar la tuba, pese a que en esos días apenas se empleaba todavía ese instrumento.

Tarea del contrabajo es proporcionar a los músicos de un conjunto de jazz una base armónica sobre la que éstos puedan moverse. Por ser esta base imprescindible, el contrabajo —aunque a muchos no les parece que tenga gran importancia ya por el mero hecho de que no se le escucha con mucha fuerza— tiene la mayor significación. Constituye la espina dorsal de un conjunto de jazz. Al mismo tiempo, el contrabajo tiene una tarea rítmica. En el jazz moderno, los cuatro golpes regulares del bajista son muchas veces el único factor que sostiene con inquebrantable firmeza el ritmo fundamental. Y como el bajo pulsado puede cumplir

con mayor precisión esta tarea rítmica que la tuba "soplada", pudo desplazar al poco tiempo a este último instrumento.

Y 35 años más tarde, el bajo eléctrico está a punto de desplazar al contrabajo. Así, el desarrollo va de la tuba al contrabajo al bajo electrificado: el impulso rítmico se hace, a través de este desarrollo, más preciso, más corto, más acentuado. Por otra parte, en el desarrollo mencionado, el sonido es más impersonal y más indirecto. Por eso muchos de los grandes bajistas han señalado que el contrabajo es un instrumento tan sensible y altamente desarrollado que con seguridad jamás podrá ser sustituido por la electrónica moderna. Es posible que el contrabajo ocupe, entre los extremos de la tuba y el bajo electrónico, algo así como una posición intermedia ideal, combinando en forma óptima las necesidades de sonido y ritmo.

Todos los contrabajistas del jazz tradicional se remiten a Pops Foster. Éste trabajó con Freddie Keppard, King Oliver, Kid Ory, Louis Armstrong, Sidney Bechet y todos los demás grandes de Nueva Orleáns, y es fácil identificarlo por su técnica de *slapping*. Esta manera de dejar que las cuerdas golpearan contra el tablero del contrabajo —rechazada por los contrabajistas de los cincuentas como señal de extrema incapacidad técnica, pero utilizada nuevamente por los contrabajistas de free-jazz para aumentar el sonido y la intensidad— dio a la música de Foster gran parte de su efecto rítmico. Durante los treintas, Foster fue elegido varias veces como el "contrabajista de todos los tiempos" del jazz. En 1942 —año en que falleció Jimmy Blanton, el hombre que había "emancipado" el contrabajo—, Foster fue a trabajar en el sistema del ferrocarril subterráneo de Nueva York, pero reanudó

su carrera musical al iniciarse el resurgimiento tradicionalista. Falleció en 1969.

John Kirby y Walter Page son los grandes contrabajistas de la época del Swing. Kirby, que *surgió* de la banda de Fletcher Henderson a comienzos de los treintas, fue el director de un pequeño grupo a finales de esa década, que no es posible omitir en ninguna historia del jazz combo. Walter Page (que murió en 1957) fue miembro de la clásica sección de ritmos de Basie Jo Jones dice que fue Basie quien realmente le enseñó a tocar en Kansas City: "Un 4/4 muy parejo."

Otros contrabajistas de la época del Swing que deben mencionarse son Slam Stewart y Bob Haggart. Haggart constituyó la columna dorsal del Dixieland armonizado al Swing —o del Swing armonizado al Dixieland— de la banda de Bob Crosby, y está continuando esta tradición como codirector de la "Banda de Jazz más Grande del Mundo". Stewart es más conocido por la forma en que canta en octavas mientras toca con su *arco:* el efecto zumbante de una abeja, que puede ser muy divertido si no se oye demasiado a menudo. Después, Major Holley también tocó de manera similar, pero Holley canta al unísono de su arco.

En términos generales, puede enfocarse la historia del contrabajo desde el mismo punto de vista de la guitarra. Así como la historia de la guitarra moderna empieza con Charlie Christian, así la historia del contrabajo moderno comienza con Jimmy Blanton. Tanto Christian como Blanton saltaron al escenario del jazz en 1939. Ambos fallecieron de enfermedades pulmonares en 1942. En dos breves años, ambos revolucionaron la manera de tocar sus respectivos instrumentos, convirtiéndolos en "instrumentos de viento". Esta

función quedó establecida tan claramente en los duetos grabados por Blanton en 1939-1940 con Duke Ellington al piano, como lo fue por Charlie Christian con Benny Goodman en el mismo periodo. La banda de Ellington a comienzos de los cuarentas está considerada como la mejor banda de la carrera de Ellington debido sobre todo a que Jimmy Blanton estaba al contrabajo. Dio a la banda de Ellington un grado especialmente alto de solidez rítmico-armónica. Blanton tenía veintitrés años al morir. Hizo del contrabajo un instrumento solista.

Partiendo de Jimmy Blanton se tiene la impresionante hilera de los bajistas del jazz moderno. Oscar Pettiford es el segundo. Fue el bajista de Ellington poco después de la muerte de Blanton. Y así como el Duque había hecho grabaciones a dúo con el contrabajo de Blanton, así grabó cuartetos con Pettiford al violonchelo. Harry Babasin inició el chelo en el jazz, pero Pettiford lo llevó al lugar que se merecía. El camino que conduce de las notas graves del contrabajo hacia las más agudas del chelo parecía ser una consecuencia en el camino que seguía el bajo, a saber, el de convertirse de un instrumento armónico en uno melódico.

Desde entonces se ven siempre de nuevo los ejecutantes de contrabajo que escogen el violonchelo como instrumento secundario y lo prefieren pasajeramente, como lo hicieron el finado Doug Watkins, y después Ron Carter y Peter Warren hasta que finalmente, en el jazz de hoy, el violonchelo se ha convertido en instrumento solista autónomo. Músicos como Abdul Wadud, Diedre Murray, David Darling, Tristan Honsinger, Kent Carter y el francés Jean-Charles Capon lo tocan. (Para mayores detalles, véase la sección "Instrumentos misceláneos".)

Oscar Pettiford, Ray Brown y Charles Mingus son los tres más grandes sucesores de Jimmy Blanton. Pettiford, fallecido en 1960 en Copenhague, tocó a mediados de la quinta década con Dizzy Gillespie en la Calle 52, y fue él quien impuso el "Blanton-message" entre los bajistas. En los cincuentas fue el contrabajista más ajetreado en el escenario neoyorkino. Varias veces durante su carrera, Pettiford organizó grandes bandas con el propósito de grabar discos. Poseía en el bajo una agilidad que una y otra vez ha sido admirada. Sabía alterar los sonidos de su contrabajo como si estuviera "hablando" en una trompeta. Puede haber contrabajos perfectos, pero nadie sabía "contar una historia" en el contrabajo con tanta perfección como O. P. En los dos años anteriores a su muerte, durante los cuales vivió en Europa —primero en Baden-Baden y luego en Copenhague— ejerció marcada influencia en muchos músicos europeos. (Y si al autor del presente libro le es permitido expresar una palabra de personal agradecimiento, permítasele decir que, en charlas que se prolongaron por noches enteras y escuchando juntos discos, no hubo otro músico de jazz de quien aprendiera más que de O. P., que siempre, con especial vocación, supo pasar a otros lo que él llamaba *message,* el mensaje de la música de jazz.)

Ray Brown es considerado como el más seguro y "swinging" de la primera generación de contrabajistas bebop. Fue solista de un concierto para contrabajo que grabó Dizzy Gillespie con su *big band* a fines de los años cuarentas y con el título de "One Bass Hit". Más tarde grabó un disco de larga duración con una gran orquesta compuesta de músicos californianos y dirigida por el pianista y arreglista Marty Paich; este disco es un solo y grandioso "concierto" para contrabajo

y *big band,* e incluye asimismo una pieza para bajo solo, sin acompañamiento alguno; tiene el alto vuelo del solo para saxo tenor que grabó Coleman Hawkins con el título de "Picasso". Brown es el contrabajista preferido para las producciones de grabación de Norman Granz. Comparado con las proezas técnicas de los contrabajistas de hoy, acaso no se le pueda considerar como uno de los virtuosos modernos; pero su forma infalible de dar "swing" y relajación a una banda aún no ha sido superada a comienzos de los ochentas.

Charles Mingus, fallecido en 1979, es de suprema significación no sólo como contrabajista sino como director de banda. Mingus, quien llamó al jazz "la música clásica negra", tuvo una conciencia especialmente aguda de la tradición musical negra, y en verdad vivió esta tradición: a comienzos de los cuarentas, por poco tiempo tocó jazz tradicional con Kid Ory. Después se unió a Lionel Hampton, cuya mejor banda —la de 1947— ganó mucho con los arreglos y la personalidad de Mingus. Mediante su trabajo con el Trío Red Norvo en 1950-1951, alcanzó renombre como solista. Ulteriormente, cada vez más ha dedicado su atención a abrir nuevos caminos al jazz, sin temer nunca a los poderosos y excitantes choques armónicos. Probablemente hubo más improvisación colectiva en los grupos de Mingus de los cincuentas y principios de los sesentas que en ningún otro importante combo de jazz de la época. Como contrabajista, Mingus dirigió y mantuvo unidas las diversas líneas y tendencias que cobraron forma dentro de sus grupos, con la seguridad de un sonámbulo. Más que ningún otro músico, allanó el camino a las libres improvisaciones colectivas del nuevo jazz. Los duetos de Mingus en el contrabajo y el gran vanguardista Eric Dolphy en el clarinete bajo

ofrecen algunas de las más fuertes experiencias emotivas de todo el jazz.

Durante mediados de los sesentas, Mingus vivió en comparativo aislamiento. Pero desde 1970 hasta su enfermedad final, disfrutó de un gran regreso mundial. No comenzó en los Estados Unidos, sino en una gira europea, motivada por años de repetidas invitaciones a aparecer en los Días del Jazz de Berlín. El nuevo Mingus de los setentas pudo mirar, hacia atrás, toda la historia del jazz.

El triunvirato Pettiford-Brown-Mingus parece aún más brillante cuando se le contempla a la luz de la veintena de otros grandes contrabajistas del jazz de su generación, entre ellos se cuentan Chubby Jackson, Eddie Safranski, Milt Hinton, George Duvivier, Percy Heath, Tommy Potter, Curtis Counce, Leroy Vinnegar, Red Mitchell, Paul Chambers, Wilbur Ware, Israel Crosby...

Safranski y Chubby Jackson —quien toca un contrabajo construido en forma expresa para él con cinco cuerdas— llegaron al éxito principalmente como solistas de las tantas veces mencionadas *bands* de Woody Herman y Stan Kenton en la segunda mitad de los años cuarentas. Duvivier y Hinton son "musicians' musicians", poco conocidos entre los *fans*, pero altamente apreciados entre los músicos por su seguridad y confiabilidad. Percy Heath llegó a ser un músico muy solicitado gracias a su estilo superior y jazzístico en el Modern Jazz Quartet. Leroy Vinnegar puso de cabeza a los grupos rítmicos californianos en que toca Shelly Manne, pues éste halló múltiples posibilidades melódicas en la batería mientras el bajo de Leroy suministra el fundamento rítmico que produce el *swing*. Él y anteriormente Curtis Counce, que falleció en 1963, y

después Monty Budwig, Carson Smith y Joe Mondragon se encuentran entre los contrabajistas que más frecuentemente grabaron en la costa occidental. Red Mitchell es un magnífico bajista que frasea sus solos con una intensidad y agilidad similares al saxofón. Durante los setentas tuvo un fabuloso regreso, particularmente con públicos japoneses. El finado Paul Chambers tenía la expresividad y vitalidad de la generación del hard-bop en Detroit. También era un maestro del contrabajo con arco, y tocaba el arco con una entonación y un fraseo que recordaban al saxofón tenor de Sonny Rollins. Wilbur Ware, que falleció en 1979, fue un solista único, el contrabajista elegido por Thelonious Monk: quizá el más afín que Monk nunca tuviera.

Con Chambers y Ware nos encontramos en el círculo de los bajistas del hard bop. Jimmy Woode, surgido de la orquesta de Duke Ellington y convertido entretanto en Europa en uno de los "Americans in Europe" indispensables; Wilbur Little, Jymie Merritt, Sam Jones, el difunto Doug Watkins, Reginald Workman y otros. Algunos de ellos iniciaron lo que luego fue desencadenado por Charlie Haden y Scott LaFaro: la segunda "emancipación" del bajo, después de que el primero se asoció con Jimmy Blanton y Oscar Pettiford.

A fines de los cincuentas y comienzos de los sesentas, Haden perteneció repetidas veces al cuarteto de Ornette Coleman y fue —al principio quizá en grado aún mayor que Don Cherry— un compañero esencial para Coleman. Su Liberation Music Orchestra, para la que Carla Bley escribía los arreglos, ensancha no sólo la conciencia musical, sino también la política: música conscientemente concebida como fanal de la libertad, empleando temas y grabaciones de la República Democrática Alemana, de Cuba y de la guerra civil española. Tam-

bién es notable la cooperación de Haden con Keith Jarrett y —en el grupo Old and New Dreams— con Don Cherry. En buen número de discos grabados en dúo, Haden demostró ser uno de los acompañantes más intuitivos y estimulantes de hoy.

Scott LaFaro, que murió a la edad de 25 años en un accidente automovilístico ocurrido en 1961, fue un músico del rango de Eric Dolphy: creando lo nuevo no únicamente por menosprecio, sino por el manejo magistral de la tradición armónica. El toque de LaFaro en el trío de Bill Evans ha hecho patente lo que el bajo ha sido en su segunda emancipación: una especie de guitarra superdimensionada y afinada en registros bajos que en lo sonoro ofrece posibilidades variadas hasta hace poco aún consideradas como imposibles y que, sin embargo, sigue cumpliendo las tareas tradicionales del bajo. Dice el contrabajista Dave Holland: "El contrabajo se ha convertido en algo así como la cuarta voz melódica del cuarteto. ¿No fue Scott LaFaro la principal razón de esto?" Un ejemplo especialmente convincente de estos efectos de "bajo flamenco" lo dio Jimmy Garrison, el bajista (muerto en 1976) de John Coltrane, en su largo solo que tocó en 1966 al principio de una grabación de la pieza de éxito de "Trane", "My Favorite Things". Quizá técnicamente aún más asombrosa es la ejecución del bajista David Izenzon (m. en 1979), que a mediados de los sesentas pertenecía al trío de Ornette Coleman y que presenta en su bajo una sonoridad parecida a la de una guitarra con la continuidad de un baterista.

Éstas son, pues, las fuentes de las que fluye la corriente principal del contrabajo durante los sesentas y setentas, hasta los ochentas, con músicos como Richard Davis, Ron Carter, Chuck Israels, Gary Peacock, Steve

Swallow, Barre Phillips, Eddie Gomez, Cecil McBee, Buster Williams, Stafford James, Mark Johnson, Clint Houston, Dave Williams, Calvin Hill, Cameron Brown, Michael Moore, Mike Richmond, David Friesen, Glen Moore, Harvie Swartz, Frank Tusa, Gene Perla, Wayne Dockery, el francés Henry Texier, el húngaro Aladar Pege, el alemán Günter Lenz, el sueco Palle Danielsson, el danés Niels-Henning Orsted Pedersen, el británico Dave Holland, los checos George Mraz y Miroslav Vitous.

Por causa de esta plétora de músicos, sólo podemos hacer mención especial de unos cuantos. Richard Davis acaso sea el más versátil de todos los contrabajistas. Es uno de esos universalistas que han dominado con igual perfección desde la música sinfónica hasta todas las clases de jazz, desde el bop hasta el estilo free. Ron Carter y Dave Holland se dieron a conocer por su trabajo con Miles Davis. Holland, que también tocó con Chick Corea, Anthony Braxton y Sam Rivers, hizo una declaración que caracterizaba la situación de muchos músicos contemporáneos: "Lo que producía tensión hace diez años ya no produce tensión, porque se ha vuelto lugar común para nuestros oídos. Para crear hoy ese tipo de tensión, hay que emplear algo que esté aún más lejos de la idea original de consonancia..." Carter es un improvisador con tal riqueza de ideas que, como dijo el crítico Pete Welding, "Ocasionalmente parece que estuviese tocando dúos consigo mismo". Viniendo del contrabajo acústico, ha dominado una vasta gama de instrumentos: primero el chelo, más recientemente un "contrabajo piccolo" —instrumento de la música barroca— en una afinación similar a la del chelo. Carter toca el contrabajo piccolo, que es al contrabajo aproximadamente lo que

el violín es a la viola, con la brillantez y ligereza de un violín concertino en *pizzicato* y, al mismo tiempo, con el impulso de un jazzista como Oscar Pettiford. Resulta fascinante cómo, en el cuarteto que dirigió de 1977 a 1980, su contrabajo piccolo y el convencional contrabajo acústico —inicialmente tocado por Buster Williams, y después por otros— se complementaban uno a otro, dando la impresión de que el grupo empleaba un solo contrabajo de ocho cuerdas —probablemente el sonido de contrabajo más rico en la escena de hoy—. Dijo Ron Carter en una entrevista a *down beat:* "El término 'liberación del contrabajo' tiene tan negativos matices... significa que algo ha estado atado hasta este punto... yo nunca me he sentido inhibido en lo que estaba tratando de tocar. No necesariamente sentía yo que era un contrabajo en una sección de ritmos que tocaba detrás o en acompañamiento a un solista, que mi función sólo fuera una función... Como la música en que predominantemente se emplea el contrabajo electrónico es tan distinta del contrabajo acústico, resulta como comparar manzanas y naranjas. No veo que el contrabajo electrónico tenga ningún gran papel en el desarrollo del contrabajo recto en nigún momento..."

Chuck Israels también se ganó la fama como director de una excelente *big band.* Gary Peacock, Steve Swallow y Barre Phillips (que vive en Europa) son contrabajistas particularmente sensibles e inmensamente flexibles. Eddie Gomez fue uno de los más atareados contrabajistas acústicos en el escenario de Nueva York durante los setentas y sigue siéndolo así durante los ochentas. También ha demostrado ser un maravilloso acompañante en dueto: de la pianista JoAnne Brackeen y del flautista Jeremy Steig, por ejemplo.

Cecil McBee y Buster Williams cultivan y ponen al día la tradición de Coltrane en el contrabajo, de manera similar a como lo hace McCoy Tyner en el piano. David Friesen y Glen Moore han surgido en el foro con buen número de grabaciones similares a música de cámara; por ejemplo, el primero, en un dúo con John Stowell, el segundo, en el grupo Oregon. Aladar Pege, profesor de contrabajo en el Conservatorio Nacional Húngaro en Budapest, ha sido elogiado en Europa desde la primera mitad de los sesentas como "increíble milagro en el contrabajo, por su técnica". En 1980, se anotó un sensacional triunfo en el Jazz Yatra, en Bombay, el gran festival de la India. Desde entonces, ha sido reconocido y elogiado también en el escenario norteamericano, y Pege repetidas veces ocupó el lugar del gran difunto Charles Mingus en el póstumo grupo de la Dinastía Mingus. Miroslav Vitous fue miembro fundador de Weather Report en 1971. Tiene una sensibilidad especial para la avanzada música de fusión. George Mraz y Mike Richmond parecen "Ray Browns del escenario contemporáneo", mediante sus seguros ritmos "swinging".

El contrabajista que más graba en Europa es el danés Niels-Henning Orsted Pedersen. Durante las dos últimas décadas, siempre que un solista norteamericano en gira por Europa necesitó un contrabajista, casi siempre el músico llamado fue Niels-Henning. De esta manera, llegó a tocar con Bud Powell, Quincy Jones, Roland Kirk, Sonny Rollins, Lee Konitz, John Lewis, Dexter Gordon, Ben Webster, Oscar Peterson y docenas de otros músicos famosos.

Orsted Pedersen resume la situación del escenario actual del contrabajo de la manera siguiente: "El contrabajo se ha hecho más y más independiente como

instrumento. En el antiguo jazz había una muy fuerte conexión entre instrumento y solo, y mi opinión es que un solo no debía ser determinado por el instrumento. Lo que me gusta de hoy es que hemos dejado atrás el punto en que teníamos dificultades técnicas; no hay ninguna razón para dejarse impresionar por algo, simplemente hay que seguir con la música..."

Más allá de la corriente principal encontramos —como con los demás instrumentos— a instrumentistas de música free, por una parte, y de fusión y jazz-rock por la otra (que en su mayoría emplean el contrabajo eléctrico). (También aquí hemos de comprender que, particularmente hoy, muchos músicos se han vuelto tan versátiles que pueden pertenecer a los más diversos campos estilísticos. Los enumeraremos en los grupos en que más a menudo se les encuentra.) Importantes contrabajistas free son Buell Neidlinger, Peter Warren, Jack Gregg, Sirone, Henry Grimes, Alan Silva, Malachi Favors, Fred Hopkins, Mark Helias, John Lindberg, Rick Rozie, Francisco Centeno, el británico Brian Smith, los japoneses Yoshizawa Motoharu y Katzuo Kuninaka, el austriaco Adelhard Roidinger, el noruego Arild Andersen, el italiano Marcello Mellis, los holandeses Arjen Gorter y Maarten van Regteren-Altena, los alemanes Peter Kowald y Buschi Niebergall, y por último, el sudafricano Johnny Dyani. Músicos como Neidlinger, Sirone y Silva pertenecen a la primera generación de músicos free. Neidlinger y Sirone trabajaron con Cecil Taylor, Silva con la orquesta de Sun Ra. Malachi Favors toca el contrabajo en el Art Ensemble de Chicago, Fred Hopkins en el grupo Air. John Lindberg ha tocado con Anthony Braxton y hoy es miembro del New York String Trio. Arild Andersen podría ser considerado como un músico especialmente

"romántico". El contrabajo inmensamente intenso de Yoshizawa Motoharu tiene raíces profundas en la tradición japonesa, como Johnny Dyani en la tradición de su natal Sudáfrica. Y Rick Rozie, por último, a comienzos de los ochentas ha logrado abrir nuevas dimensiones a la interpretación libre en el contrabajo.

Los ejecutantes del contrabajo eléctrico requirieron años para resolver los problemas que tenían con su sonido: el tono muerto, casi siempre vacío del instrumento. Su dilema era éste: por una parte, el contrabajo eléctrico tenía más flexibilidad, su sonido —¡y su volumen!— combinaban mejor con los grupos eléctricos; por otra parte, le faltaba expresividad, no parecía "humano" sino técnico. El primer músico en iniciar un cambio, a comienzos de los setentas, fue el contrabajista de rock Larry Graham, de Sly and the Family Stone. Hizo algo que los maestros de contrabajo de la academia prohibían en forma estricta: tocaba —en forma increíblemente percusiva— con el pulgar. En las producciones de black rock y de rhythm and blues de los Motown Records, este estilo del pulgar se convirtió en una especie de marca de fábrica: el contrabajo tocado con tal intensidad que sus cuerdas ocasionalmente chocaban con el tablero del instrumento, igual que como lo hacía el antiguo contrabajo "slap" de Nueva Orleáns. Stanley Clarke combinó este estilo de pulgar con la técnica de Scott LaFaro (y obtuvo un éxito inmenso con su música de fusión). La técnica de LaFaro siempre había sido utilizada con el contrabajo eléctrico por Steve Swallow, pero correspondió a Jaco Pastorius, de Florida —se hizo célebre de la noche a la mañana en 1976 al tocar por primera vez con Weather Report— resolver el problema. Combinó el ataque con pulgar y la flexibilidad de LaFaro

con una técnica de octavas que había sido asociada al guitarrista Wes Montgomery, pero considerada fuera del alcance de los contrabajistas, y a esto añadió su muy personal estilo de tocar el *flageolet*. De esta manera, Pastorious se ha vuelto la sensación del contrabajo en la década pasada, porque gracias a él el contrabajo eléctrico finalmente ha quedado por completo "emancipado". Ahora, de repente, el contrabajo eléctrico tenía aquel atributo que Oscar Pettiford había convertido en norma principal de toda interpretación del contrabajo: "Humanidad, expresividad, emoción, la capacidad de contar una historia." Dice Pastorius: "Toco el contrabajo como si estuviese tocando con una voz humana. Toco como hablo. Me gustan los cantantes..."

Entre otros instrumentistas del contrabajo eléctrico, primero hemos de mencionar a dos músicos anteriores al desarrollo que acabamos de analizar: Jack Bruce y Chuck Rainey; y después al alemán Eberhard Weber, Miroslav Vitous, John Lee, Mark Egan, Alphonso Johnson, Don Pate, Abe Laboriel, Ralphe Armstrong, Michael Henderson, Bob Cranshaw, Jamaaladeen Tacuma, así como al danés Bo Stief y al británico Hugh Hopper. Bruce fue miembro del legandario grupo Cream, que durante los sesentas realizó improvisaciones de rock inspiradas por el blues en un estilo de sesión de jam. Aunque verdadero miembro de la escena del rock inglés, Bruce ha grabado varios discos con jazzistas tales como Charlie Mariano y Carla Bley. Weber ha indicado su sentido de lealtad a la tradición europea, incluyendo elementos de esta tradición —ante todo, del periodo del romanticismo— en su estilo de tocar y en el de su grupo, Colours. Con el baterista Gerry Brown, Lee formó una de las secciones de ritmo

de fusión más seguros del escenario de Nueva York. Johnson, antes con Weather Report, es un músico especialmente elegante y flexible, muy activo en el escenario de fusión de la costa del oeste. Hopper está asociado a la música del grupo inglés Soft Machine. Y Stief debe considerarse como el más buscado contrabajista eléctrico del escenario europeo de hoy.

El jazz ha convertido al contrabajo, el "torpe elefante" de la orquesta sinfónica, en una voz instrumental sumamente sensitiva, que domina toda la gama de posibilidades expresivas: hasta tal punto que contrabajistas como Rick Rozie, Jaco Pastorious o David Friesen pueden tocar conciertos de solo llenos de tensión y belleza musicales. Si se considera que Pastorious puede tocar "Donna Lee", de Charlie Parker —tonada que ha llevado a la exasperación a más de un clarinetista— como si fuera lo más fácil del mundo, entonces empezamos a comprender el tipo de desarrollo que el contrabajo, en el jazz, ha conocido desde los días de Jimmy Blanton.

En la conclusión de este capítulo sobre el contrabajo, volvamos a citar al veterano contrabajista Ray Brown: "Tome a un tipo como yo, que ha estado tocando el contrabajo desde que tenía catorce años. He visto al instrumento pasar de ser un instrumento golpeado, de dos beats, hasta la completa libertad con gente como Stanley Clarke... me he encontrado en situaciones en que el tipo dice, 'Eres libre'. Yo dije: 'Un momento. No sé si quiero ser libre.' He hablado con tipos que no saben nada sino de libertad. No saben lo que es tocar un ritmo y disfrutarlo... y sin embargo, me gusta lo que está pasándole al contrabajo. Algunos de los jóvenes que he oído tocan el contrabajo como una guitarra, y es fantástico. Pero también me gusta

ir a algún lugar y ver a alguien tocando con el buen sonido . ¡nunca lo reemplazarán! Es como el latir del corazón." La joven generación del Swing (repetidas veces la hemos mencionado) verá que no se olvide este "latir del corazón". Estos músicos tocan Swing como en la tradición, y sin embargo, son parte de los ochentas. Su músico central (aparte de su patriarca, Ray Brown), es Brian Torff, que es un asombroso reto para Brown.

La batería

Para quienes vienen de la música de concierto europea la batería en el jazz les puede parecer como mero instrumento para producir ruido. Pero por paradójico que suene, el hecho de que la escuchen como instrumento productor de ruido se debe a que en la música europea es indispensablemente esto: un productor de ruido.

Las partes de los timbales en Chaikovski, en Richard Strauss, en Beethoven o en Richard Wagner son "ruido" en el sentido de que producen adicionales efectos de *fortissimo*. La música "se desenvuelve" independientemente de ellos; la continuidad musical no se rompería si ellos desaparecieran. Por el contrario, el *beat* de un baterista de jazz no es un efecto. Crea el espacio en que la música "ocurre"; el suceso musical carece de sentido si no es constantemente posible "medirlo" con el *beat* de un baterista con *swing*. Ya hemos hablado de ello en el capítulo sobre el ritmo: el ritmo constituye el factor de orden.

No se debe al azar el hecho de que en las formas tempranas del jazz no existiesen solos de batería; hasta puede decirse que no había bateristas de marcada individualidad. De los primeros años del jazz conoce-

mos los nombres de Buddy Bolden y Freddie Keppard y de la familia Tio; conocemos una serie de trompetistas, tenoristas, clarinetistas e incluso violinistas, pero apenas si sabemos algo acerca de algún baterista. Por ser en esos tiempos el *beat* un factor de orden —y nada más que esto—, el baterista no tenía otro trabajo aparte de marcar con la mayor regularidad posible todos los *beats;* esta función era cumplida de manera tanto peor cuanto menos neutral, es decir, cuanto más individual la desempeñaba. Fue en una época muy tardía cuando se descubrió que precisamente la individualidad de un baterista podía producir uno de esos momentos de tensión que tanta importancia tienen en el jazz, sin que por ello tuviera que descuidarse la función de orden. Al contrario: el orden sin matices, metronómico, se transformó en un orden orgánicamente matizado, dicho con otras palabras, en un orden artístico.

Como primeros podemos mencionar a Baby Dodds y Zutty Singleton, los grandes bateristas del New Orleans Jazz. Zutty es más bien suave, y Baby tiende a lo duro. Zutty crea un ritmo casi flexible; Baby es vehemente y natural al menos para las condiciones de entonces. Baby Dodds era el baterista de la *band* de King Oliver y posteriormente de los Hot Seven de Louis Armstrong. Se le puede escuchar en buen número de los discos en que toca el clarinete su hermano Johnny Dodds. Baby fue el primero en tocar *breaks:* breves cambios de golpe que con frecuencia llenan la diferencia de compás entre el final de una frase y el término de una unidad formal que llega a su fin, o que separan un solo de otro. El *break* es el huevo del que los bateristas —principalmente Gene Krupa— incubaron el solo de batería.

Es un dato curioso que fueran los bateristas blancos los que en un comienzo acusaban con mayor fuerza la tendencia de acentuar los tiempos débiles —o sea el dos y el cuatro—, tendencia que llegaría a caracterizar el jazz. Los dos primeros son los *drummers* de las famosas orquestas blancas en competencia: Tonny Spargo en la Original Dixieland Jazz Band y Ben Pollack en los New Orleans Rhythm Kings. Este último fundó en 1925 la primera orquesta blanca de jazz con un número considerable de músicos en California; con esta orquesta llegaron a adquirir su primera fama muchos músicos del círculo de Chicago, como por ejemplo Benny Goodman, Glenn Miller y Jack Teagarden. A fines de los veintes, el baterista de la orquesta de Ben Pollack era Ray Bauduc, uno de los mejores bateristas de la tradición de Nueva Orleáns y del Dixieland.

En el círculo propiamente dicho del estilo de Chicago se desarrolló en una dirección bien distinta la batería "blanca": llegó a ser un virtuosístico juego con el ritmo; y primero parecía tener mayor importancia el juego que el ritmo. Los tres principales bateristas del grupo de Chicago fueron Gene Krupa, George Wettling y Dave Tough. George Wettling, fallecido en 1968, es el único que se ha mantenido fiel en la tradición musical del estilo chicaguense hasta el fin de su vida. Wettling no era sólo baterista de jazz, sino también pintor abstracto. Sus cuadros se encuentran en museos de renombre. Ha mencionado alguna vez que el tocar jazz y el pintar abstracto no tienen para él más que una diferencia de oficio; según él, en ambos campos lo que importa es el ritmo. Cuando en cierta ocasión alguien expresó su asombro de que Wettling fuera a la vez baterista de jazz y pintor abstracto, George mos-

tró a su vez su admiración por el hecho de que no son muchos más los músicos que son también pintores o los pintores que también hacen música; pues en su opinión, las dos cosas van juntas. Así, George Wettling es una de esas fascinantes personalidades que demuestran la unidad del arte moderno simplemente a través de su obra.

Gene Krupa, que falleció en 1973, llegó a ser el baterista cumbre del periodo del Swing. El "Sing Sing Sing" de la orquesta de Benny Goodman, en que tocaba un largo solo de batería —en parte con registro agudo del clarinete de Benny Goodman— volvió locos a los *Swing fans* de los años treintas. En el aspecto técnico son apenas los bateristas modernos los que han sido capaces de superar a Krupa. Fue el primero en atreverse, en los veintes, a utilizar el gran bombo en grabaciones de discos. Antes se solía renunciar a esta base del conjunto rítmico, ya que existía el peligro de que a consecuencia del potente sonido del *bass-drum* saltara la aguja grabadora de las matrices de cera; en efecto, los aparatos de grabación de aquel entonces no habían llegado todavía a un alto grado de desarrollo.

El *drummer* más importante que ha producido el círculo de los músicos del estilo de Chicago es Dave Tough, muerto en 1948. También sabía algo acerca de la unidad del arte moderno, si bien no como pintor, sino como escritor frustrado; flirteaba con la gran literatura contemporánea de manera parecida a como Bix Beiderbecke lo hacía con la música sinfónica. Tough es uno de los bateristas más sutiles e inspirados que ha tenido el jazz. Para él, la batería era una paleta rítmica en la que para cada solista tenía preparado el color adecuado al primer sonido de su coro. Alre-

dedor de 1944 adquirió fama como baterista de la orquesta de Woody Herman y gozó del renombre de "maravilla del *drum*". Fue él quien abrió brecha al estilo baterístico del jazz moderno, tal como Jo Jones lo hizo en la orquesta de Count Basie, y resulta interesante observar cómo un baterista blanco y otro negro llegaron en forma más o menos independiente el uno del otro a resultados similares. Más adelante hablaremos de Jo Jones, pero desde ahora podemos señalar que existe aquí una situación que aclara de golpe la necesidad del desarrollo del jazz. Si dejamos de lado a Baby Dodds, apenas si podría mencionarse a un baterista negro al que pudiera remitirse a los bateristas blancos del estilo de Chicago; a fin de cuentas, todos ellos provienen de Tony Spargo y Ben Pollack, y si bien han existido siempre relaciones con los músicos de piel negra, puede decirse, sin embargo, que la batería "blanca" y la batería "negra" han evolucionado en gran medida independientemente una de la otra a lo largo de veinte años, y que las dos ramas de su desarrollo llegaron no obstante a resultados similares. Dave Tough inició el nuevo estilo interpretativo en la orquetas de Jimmy Dorsey, cuyo miembro fue a partir de 1936. En esos días, Jo Jones hacía en el fondo lo mismo que Tough, pero en la orquesta de Count Basie.

Jo Jones se desenvolvió bajo la influencia de los grandes bateristas negros del New Orleans Jazz y del Swing. En la línea que va de Baby Dodds al propio Jo pueden mencionarse cuatro *drummers* de importancia. El primero de ellos es el principal: Chick Webb. Su vigor elemental haría pensar más en un gigante que en el hombre lisiado, casi enano, que fue en realidad. Chick Webb y, entre los bateristas blan-

cos, Gene Krupa, se encontraron en la primera línea de los "drummer leaders", jefes de bandas, cuyo instrumento era la batería. Esta línea fue después brillantemente continuada por Mel Lewis, Buddy Rich y Louie Bellson. Webb fue un baterista con un halo magnético. Hay discos de su banda en que su batería es apenas audible, y sin embargo cada una de sus notas transmite la emoción que emanaba de este hombre portentoso.

Siguen a Chick Webb: Big Sid Catlett, Cozy Cole y *Lionel Hampton*. Big Sid y Cozy, que murió en 1981, son los bateristas del Swing por excelencia. Cozy Cole hizo sus primeras grabaciones en 1930 con Jelly Roll Morton, y en 1939 llegó a ser solista de la orquesta de Cab Calloway, quien lo hacía destacarse en muchos solos de batería. A fines de los cuarentas fue el baterista de Louis Armstrong en su conjunto de All Star, y en 1954 fundó junto con Gene Krupa una escuela de bateristas.

Cole y Sid Catlett son quizá los *drummers* más polifacéticos de la historia del jazz; eran solicitados tanto para grabaciones de combo como de *big band,* de New Orleans Jazz, de Dixieland y de Swing —y Catlett incluso para algunos importantes discos de bop—, campos jazzísticos todos ellos en los que los demás bateristas se veían generalmente obligados a especializarse. Catlett, quien murió en 1951, tocaba a principios de los treintas con Benny Carter y en los McKinneys Cotton Pickers y más tarde con Fletcher Henderson. A fines de los treintas y comienzos de los cuarentas fue el baterista predilecto de Louis Armstrong. "El Swing es mi idea de cómo ha de ir la melodía", dijo alguna vez. Desde luego, esta definición no es científica, pero sí es una frase que los músicos de aquellos

años y los aficionados al jazz comprendían mejor que cualquier teoría.

La profunda diferencia que existe entre los estilos de interpretación en la batería se hace patente al comparar a Cozy Cole con Jo Jones; ambos son músicos extraordinarios, pero Cole se preocupa imperturbablemente por el *beat* en *staccato,* sin prestar mayor atención a los matices musicales de lo que tocan los alientos. Jo Jones crea de igual modo un *beat* impertérrito y arrebatador, pero es un *beat legato,* sosteniendo el devenir musical y poniéndose a su servicio. El grupo rítmico que en la orquesta clásica de Count Basie formaban Jo Jones con Walter Page en el bajo, Freddie Green con la guitarra y Count Basie al piano gozaba por entonces del título "All American Rhythm Section" ("la mejor sección rítmica de todos los tiempos"), título que todavía hoy merece.

Jo Jones es el representante consecuente de la regularidad en la medida de cuatro tiempos. Dice: "El modo más fácil por el que puedes reconocer si un hombre tiene *swing* o no lo tiene es cuando a cada nota le da un *beat* entero, de modo que una redonda tenga cuatro *beats,* una blanca dos *beats* y una negra sólo uno. Y son siempre cuatro los *beats* de un compás, que deben ser tan regulares como nuestra respiración. Una persona no tiene *swing* cuando se adelanta en algún momento." De esta regularidad sacó Kenny Clarke la siguiente consecuencia: la regularidad de los cuatro golpes se convirtió en un "son continu" —en un sonido ininterrumpido del ritmo—. El ritmo fundamental fue desplazado del pesado bombo al platillo que se hacía sonar continuamente.

Kenny Clarke —el baterista del círculo del Minton's con Charlie Christian, Thelonious Monk, Charlie Par-

ker y Dizzy Gillespie— es el creador del estilo moderno en la batería, y en repetidas ocasiones me ha parecido que muchos aficionados al jazz en los Estados Unidos se desentienden de su categoría porque desde 1956 vive en París, donde es la muy respetada figura paternal de los muchos músicos norteamericanos que viven en Europa, de los "Americans in Europe". Pero fue Max Roach quien prestó a este estilo sus rasgos más perfectos y maduros. Es el prototipo del baterista moderno: ya no es el *drummer* más o menos subordinado que —pase lo que pase— tiene que tocar los cuatro cuartos, sino que es un músico que ha estudiado y que la mayoría de las veces toca algún otro instrumento, que sabe leer música y que con frecuencia es capaz de hacer arreglos. Con él ocurre casi lo contrario de lo que pasaba antes: años atrás, los bateristas eran casi siempre los músicos menos aleccionados de las *bands;* hoy son frecuentemente los más conocedores, y su personalidad y cultura suelen ser tan ricas como lo son sus interpretaciones. Max Roach expresó en cierta ocasión: "Hacer con el ritmo lo que Bach hizo con la melodía." Su intención no era pronunciar una frase efectista; en sentido literal, el ritmo adquirió la variedad y complejidad que tenía el estilo barroco en sus líneas melódicas.

Roach fue el primero que llegó a tocar hasta el fin líneas melódicas bien perceptibles. Existen grabaciones de las históricas *bop-sessions* en el Roost —famoso centro de jazz de mediados de los años cuarentas—, en que Max Roach, en diálogo con Lee Konitz, acaba regularmente en la batería las frases iniciadas por Konitz. Lo tocado por Roach puede cantarse con la misma facilidad con que se puede seguir la melodía que Lee Konitz toca en el saxo alto. Y a la inversa:

lo que Lee toca en su instrumento es rítmicamente tan complejo como lo batido por Roach en las percusiones. La batería ya no es en forma exclusiva un instrumento rítmico, así como el saxo alto ya no es sólo un instrumento melódico. Ambos han ampliado sus campos de acción en una compleja colaboración que antes podía separarse con mucha mayor facilidad que hoy en "melodía", "armonía" y "ritmo". Así, Roach tenía su buena razón al renunciar al piano en su quinteto de fines de los cincuentas. Sus compañeros decían: "Toca la parte del piano en la batería."

Max Roach ha destruido hasta los cimientos la firme creencia de que sólo es posible infundir al jazz *swing* si se toca en compás de 4/4. Toca solos enteros en su batería en tiempo de vals, y sin embargo lo hace con un *swing* mayor que el de otros muchos músicos que se restringen al compás de 4/4. Además, en la estructura de su música traslapa muchas veces, casi a manera de una fuga, por ejemplo una medida de 5/4 con otra de 3/4, y todo ello con una claridad y discreción que nos permite comprender su meta explícita: "Busco el lirismo." Nadie como Max Roach ha demostrado la posibilidad de transmitir un sentimiento lírico en un solo de batería, y con su "Freedom Now Suite" compuso una de las obras programáticas más conmovedoras del empeño libertario de los negros en los Estados Unidos.

Max Roach formó grupos enteros de bateristas, logrando dentro del jazz lo que, por ejemplo, los "Percusionistas de Estrasburgo" hicieron por la moderna música de concierto. Desplegó su poder comunicativo melódico-rítmico en espectaculares conciertos en dúo y en discos, al final de los setentas, con músicos como Cecil Taylor, Anthony Braxton, Archie Shepp y Dollar

Brand. El grupo de Max Roach fue una de las células germinales de la escena del neo-bop, así como el Quinteto Max Roach-Clifford Brown lo había sido durante los cincuentas para el hard bop. Casi cuarenta años después de darse a conocer, Max Roach fue elegido, por votación, el principal baterista de jazz en la encuesta de los críticos de *down beat* en 1980.

Mientras tanto, se ha vuelto obvio: la batería se convirtió en instrumento melódico... o, para ser más exactos: se transformó *también* en instrumento melódico. Pues en modo alguno abandonó su función rítmica al adquirir la melódica. Al hacerse la función rítmica más compleja y musical, tuvo casi por sí sola un resultado melódico. La batería ha seguido consecuente y necesariamente el camino que antes de ella habían recorrido todos los instrumentos de la *rhythm section.* El primero que siguió este camino fue el trombón, que en la vieja Nueva Orleáns sólo proporcionaba una base armónica: con sus efectos *tailgate* inició Kid Ory la emancipación del trombón, que llevó a su feliz término Jimmy Harrison con sus solos en la orquesta de Fletcher Henderson. A continuación siguió el piano, que, en las ocasiones en que se utilizaba en las *bands* de Nueva Orleáns, no era más que un instrumento armónico y rítmico; fue Earl Hines quien lo emancipó, al no abandonar la función rítmico-armónica, pero sí añadirle una función melódica. Emprendieron el mismo camino la guitarra y el contrabajo: el desarrollo de la guitarra a partir de Eddie Lang hasta Charlie Christian es el de una continua emancipación. En cuanto al bajo, fue Jimmy Blanton quien provocó de golpe esta emancipación. Y finalmente, como dijimos, Kenny Clarke y Max Roach transformaron la batería en un "instrumento emancipado".

Una vez dicho lo anterior, resulta lógico el interés que en Max Roach y los músicos del bop despertó el estilo africano occidental de los ritmos cubanos. Art Blakey fue el primer baterista de jazz que fue a África, a comienzos de los cincuentas, a estudiar ritmos africanos e incorporarlos a su manera de tocar (véase también la sección sobre percusión). Ha grabado discos en dueto con el bongocero cubano Sabú, que son una constante interrelación entre jazz y ritmos del África occidental: "Nothing But the Soul" (1954) es el título característico de uno de estos discos. (Fue la primera vez que la palabra *soul* fue utilizada en un título de jazz; un par de años después, designaba un estilo de tocar el jazz, y después, también en rock y en música pop.) En la segunda mitad de los cincuentas, Art formó finalmente verdaderas orquestas de batería: cuatro bateristas de jazz —entre ellos Jo Jones— y cinco músicos latinoamericanos tocan en todos los instrumentos rítmicos imaginables siguiendo el lema de "Orgy in Rhythm" —"orgía en el ritmo"—. Una vez emancipada la batería —es decir, una vez que a partir de la complejidad del ritmo obtiene también posibilidades melódicas—, es perfectamente plausible que haya orquestas de bateristas como las hay de saxofonistas o de metales.

Lo característico en estos esfuerzos es el hecho de que la influencia africana continuamente ha ganado importancia entre los bateristas de jazz. Muchos teóricos y etnólogos de la música son del parecer que la herencia africana fue mucho más fuerte al establecerse las formas del jazz y que esa influencia se fue evaporando en medida cada vez mayor. En realidad, sin embargo, los instrumentalistas del jazz —principalmente los bateristas, en paralelo con su creciente con-

ciencia política y sociológica y su identificación— han llevado tantos elementos africanos al jazz como jamás había poseído la música instrumental del jazz de Nueva Orleáns, de Chicago y hasta de Harlem.

Blakey es el más salvaje y original de los bateristas modernos. Son famosos sus "rolls" y sus explosiones. Frente a él, Max Roach es más maduro y musical. "Philly" Joe Jones, originario de Filadelfia, trata de combinar las dos posibilidades. Toca con la explosiva vehemencia de Blakey, pero sin la tensión casi hostil contra los metales, sino más bien siguiendo el cosmopolitismo musical de Max Roach. Aún más "musical" —en el sentido cultivado que ha adquirido esta palabra en el vocabulario especial de los jazzistas— es el baterista Joe Morello; es un músico joven y un verdadero fenómeno, aunque sólo sea porque desde su mero principio poseía la madurez de Max Roach —aunque no su vitalidad—, y que se sigue desenvolviendo desde ese punto, con un cierto sentido sonámbulo por los desarrollos musicales en las improvisaciones de sus colegas. A través de Joe Morello, que en 1957 ingresó en el cuarteto de Dave Brubeck, éste ha ganado una conciencia rítmica de la que anteriormente carecía. Diez años más tarde fue Alan Dawson quien ocupó allí el lugar de Morello. Dawson fue instructor de batería en la Escuela Berklee en Boston, la más conocida de todas las escuelas de jazz. Combina el intelecto y el espíritu con un *swing* y un impulso que se remontan a los grandes bateristas de la tradición del jazz. Particularmente integrado en juego melódico es el juego de batería de Connie Kay con el Modern Jazz Quartet (véase también el capítulo que trata de los combos del jazz).

A Blakey y Roach se remontan igualmente los ba-

teristas de la época del hard bop, como Art Taylor, Louis Hayes, Dannie Richmond, Pete LaRocca, Roy Haynes, Albert Heath y —aunque llegando mucho más allá— Elvin Jones. Dannie Richmond es el único músico que estuvo efectivamente ligado durante un tiempo considerable con Charles Mingus, y la flexibilidad y precisión con las que seguía los constantes cambios de tiempo de Mingus han sido muchas veces causa de admiración. Roy Haynes dio al cuarteto de Stan Getz de los sesentas, influido por el bossa nova y de mucho éxito, el estilo jazzístico que sin él difícilmente poseería. En los setentas grabó discos que los "fanáticos" de la fusión oyen como ritmos de jazz-rock, pero que también pueden considerarse como irónicos cuestionamientos del jazz-rock.

Elvin —el tercer miembro de la familia Jones de Detroit, que ya antes había aportado a dos notables músicos de jazz: el pianista Hank y el trompetista Thad Jones— toca un *super-bop,* que los músicos sienten como una nueva "reversión del tiempo" después de todo lo que en este aspecto habían hecho Charlie Parker y Kenny Clarke. En una época en la que apenas si se puede imaginar la posibilidad de una mayor concentración y densidad del acontecimiento rítmico en el jazz, Elvin Jones y los músicos que tocan junto con él demuestran que todavía sigue adelante la evolución.

Ha habido también un nuevo desarrollo en el campo de "rodear" el ritmo básico. Cuanto menos toquen los bateristas "en" el beat, y más toquen "en torno" de él, más elemental será la percepción del ritmo básico: casi paradójicamente. "Es menos... y sin embargo es más", dijo John McLaughlin acerca de Elvin Jones.

Antes de hacer el intento de señalar a dónde conduce esa evolución, conviene hablar de una serie de bateristas que se encuentran más allá de la tendencia que acabamos de presentar. Representan un estilo moderno del Swing, básicamente sin ligas con determinada era, en el cual el desenvolvimiento no se efectúa ya en el sentido estilístico, sino, en primer término, hacia un profesionalismo y una perfección cada vez mayores. La imagen de estos bateristas es Buddy Rich, un *non plus ultra* de técnica virtuosística. Sus desconcertantes solos de *drum* y no menos desconcertante personalidad eran puntos culminantes en los programas de las *big bands* de Artie Shaw, Tommy Dorsey y Harry James, a las que perteneció sucesivamente, y en sus brillantes orquestas propias. En un *drum workshop* en el Festival de Newport de 1965 les "robó la función" a todos los demás bateristas, entre quienes se encontraban nombres tan famosos como Art Blakey, Jo Jones, Elvin Jones y Louie Bellson. Ciertamente, con Rich siempre se tiene la sensación de que es más "artista" —en el sentido del artista circense que en lo alto de la carpa efectúa los saltos mortales más escalofriantes— que genuino músico de jazz a la manera de Max Roach, Art Blakey o Elvin Jones. Y ciertamente resulta interesante, desde el punto de vista psicológico, saber que Buddy Rich viene de una familia de artistas de circo.

Louie Bellson —por otra parte excelente arreglista— usa en lugar de un solo bombo *(bass-drum)* dos, y los toca con la agilidad con que los organistas suelen tocar los pedales de su instrumento. La orquesta de Duke Ellington tuvo un sonido enteramente distinto en los años 1951 a 1953, precisamente la época en que Bellson era su baterista; era un nuevo y definido "Bellson

sound". Quince años más tarde el uso de dos bombos empieza a formar parte del equipo estándar de los bateristas.

El nombre de Denzil Best representa un estilo que se ha dado en llamar técnica de "fill-out". Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey "llenan con sus *beats* el centro" del hecho musical, colocando los acentos donde más conveniente les parece. Tocan una técnica de "fill-in". En cambio, Denzil Best llena en forma entera y regular el espacio musical, casi nunca o nunca poniendo acentos, sino batiendo continuamente el tambor pequeño con el palillo, creando de esta manera también el *swing* mediante un *son continu*. Ésta es igualmente una última etapa en el desarrollo del *legato* iniciado por Jo Jones y Dave Tough. Desde la época de éxito del quinteto de George Shearing, alrededor de 1950, el estilo de Best es imitado en cientos de conjuntos modernos de los centros nocturnos.

En Dave Tough tienen su raíz muchos excelentes bateristas de *big band,* como por ejemplo Don Lamond, y el malogrado Tiny Kahn, estupendo arreglista también él, cuyos temas se tocan todavía hoy. Otros bateristas de esta línea son Gus Johnson, J. C. Heard y los difuntos Osie Johnson y Shadow Wilson, así como Oliver Jackson y Grady Tate y como bateristas especializados en grandes orquestas Mel Lewis, Sonny Payne, Sam Woodyard y Rufus Jones.

Wilson, Gus Johnson y Payne fueron sucesores de Jo Jones en la orquesta de Count Basie, linaje continuado en el presente por Butch Miles. Heard fue baterista muy escuchado en las giras Jazz at the Philarmonic, en muchos aspectos un moderno Cozy Cole o Sid Catlett. A Grady Tate se le busca frecuentemente sobre todo para grabaciones modernas de Swing.

Mel Lewis (véase también el capítulo sobre las *big bands*) es quizá hoy el único que mantiene viva la gran tradición de los tambores de gran orquesta de un Chick Webb, un Dave Tough o un Don Lamond en el arte contemporáneo.

En la costa occidental, Shelly Manne sacó una conclusión tan consecuente como la de Art Blakey, aunque lo condujo justamente en dirección opuesta. Manne es el melodista absoluto entre los bateristas de jazz. Su estilo es austero y refinado, ingenioso y cultivado, pero con frecuencia algo distanciado de lo que significa el *swing* en la línea que va de Chick Webb a Art Blakey. Por otra parte, Manne ha mostrado que sabe *swing*, como en el célebre disco de cuarteto de "The Man I Love" (con Coleman Hawkins y Oscar Pettiford) a mediados de los cuarentas, o en muchos discos de combo que grabó en la costa occidental: desde los cincuenta hasta los ochentas, cuando también empezó a incluir elementos de fusión. Se hizo célebre con muchas docenas de discos que hicieron una marca del término "jazz de la costa occidental".

El otro estilo de batería desarrollado en la costa occidental queda designado con el nombre de Chico Hamilton. Chico ha grabado con su quinteto dos solos de batería; uno de ellos es "Drums West" y el otro "Mr. Jo Jones", y es fácil entender sus ideas si se ligan los dos títulos en el sentido de que Chico toca un "Jo Jones de la costa occidental". Chico fue en 1953 "miembro fundador" del cuarteto de Gerry Mulligan y representa desde entonces el estilo bastante *cool* del moderno clasicismo de Basie-Young, sin embargo, haciendo semiconscientemente lo que les sale de manera natural a los demás. Desde los setentas, Hamilton ha pasado a la fusión.

Una de las obras que hace especialmente evidentes las tendencias características de todos estos bateristas entre Buddy Rich y Shelly Manne y que resulta sintomática para muchos de los bateristas profesionales en Nueva York llamados "de estudio" es la "Drum Suite", que escribieron en 1956 Manny Albam y Ernie Wilkins —dos de los arreglistas más destacados del jazz moderno— para gran orquesta y cuatro bateristas concertantes. Los cuatro bateristas son Osie Johnson, Gus Johnson, Teddy Sommer y Don Lamond. Por lo general es Gus Johnson quien establece el ritmo fundamental. Los otros tres tocan en derredor de él. Ningún solo de batería dura más allá de ocho compases. Cada *beat* está integrado a los acontecimientos musicales. En una de las partes tocan juntos los cuatro bateristas con cuatro músicos de viento —Joe Newman (trompeta), Hal McKusick (alto), Al Cohn (tenor) y Jimmy Cleveland (trombón). En otra parte, los platillos son los formadores de la sonoridad con la desusada combinación instrumental de corno inglés, trompa de caza e instrumentos de viento de madera. Constantemente surgen chispeantes diálogos entre los cuatro bateristas o entre los tambores individuales y los alientos individuales muchas veces alternando cada cuatro compases. En ningún momento se le da a la batería un trato distinto del que reciben los instrumentos de viento.

El desarrollo del "grupo in" del jazz de Nueva York —esa pequeña *élite* de la cual parte casi todo lo que es importante para el jazz— ciertamente ya ha ido más lejos a partir de entonces. Se inicia con Elvin Jones, y así reanudamos lo que dijimos en aquel párrafo de este capítulo en el cual se habló por primera vez de este eminente baterista, y sigue con Tony Wil-

liams hasta Sunny Murray y de él hasta Billy Cobham y más allá.

Elvin posee ese *son continu* que empezó con Kenny Clarke, y lo ha llevado hasta el límite extremo que todavía resulta posible dentro del marco de un ritmo simétrico perceptible. Él llegó hasta los límites extremos, pero no más allá. Pero cuando Coltrane pidió a Elvin Jones que persiguiera con decisión todavía más fuerte este desenvolvimiento, Elvin se retiró del grupo de Coltrane, en un acto de grandes consecuencias internas. Fue reemplazado por Rashied Ali, en cuya manera de tocar al principio la métrica quedaba totalmente disuelta (pero que desde entonces ha retornado a la métrica reconocible). Sin embargo, Jones ha seguido siendo uno de los grandes bateristas indepedientes del jazz aun en los ochentas, un músico que se remite a Coltrane, en la batería, tan convincentemente como McCoy Tyner en el piano.

Entretanto, en 1963 Miles Davis había integrado en su quinteto a Tony Williams, a la sazón de diecisiete años, y Williams llegó —desde otro punto de partida— a la extrema reducción del beat de jazz hasta dejarlo en un nervioso vibrar y oscilar. En la sección sobre el ritmo del jazz hablamos de que ciertamente hay una paralela fisiológica entre la "palpitación del corazón" y el "pulso". Con ello se descubre y explora un nuevo plano fisiológico que hasta ahora era apenas accesible a partir del ritmo y en el sentido artístico-musical y llega a formar parte de las vivencias musicales. El gran plano fisiológico de la música clásica fue la respiración, el del jazz hasta ahora, la palpitación del corazón, y el del nuevo jazz será el pulso.

Ya antes se había hecho patente en los tres bateris-

tas que Ornette tuvo a partir de 1959 que la liberación del metro no significaba de ninguna manera la liberación de la función del baterista. Esos tres fueron Billy Higgins, Ed Blackwell y Charles Moffett..., siendo este último el más tradicionalista; se ha intentado describir a Moffett como a un "Sid Catlett del free jazz".

Blackwell es originario de Nueva Orleáns y dijo una vez que no ve ninguna contradicción entre lo que los bateristas de su ciudad natal han hecho desde siempre y su propia concepción. En términos generales, es importante saber que Higgins y Blackwell —y hasta cierto grado, también Moffett— tocaron, sobre todo, métricamente con Ornette. Sólo sonaba "revolucionario" mientras al mismo tiempo era "tradicional" Billy Higgins y Ed Blackwell han seguido siendo importantes bateristas de jazz, el primero en incontables sesiones de grabación en la costa occidental, y el último en su labor, por ejemplo, con Don Cherry y Dewey Redman.

El hombre que representa en forma más extrema las nuevas posibilidades del ritmo del free jazz es Sunny Murray. En forma radical deja de marcar el compás para crear una tensión a lo largo de extensos pasajes.

Cuando Murray estuvo con Albert Ayler, a mediados del decenio de los sesentas, había, sobre todo cuando Ayler tocaba temas de música popular, divisiones métricas perfectamente perceptibles en las melodías de los ejecutantes de instrumentos de viento. Muy por arriba de esto tocaba Murray con pequeños golpes pulsantes, muchas veces apenas audibles, que parecían estar acumulando energía y que repentinamente estallaban en remolinos salvajes de redobles a través de

toda la gama de su instrumental. "Murray —escribía Valerie Wilmer— parece obsesionado por la idea de la fuerza y de la intensidad de la música."

No hay duda de que la música de Murray tiene un *swing* de colosal densidad y fuerza. Tiene *swing* sin *beat* y sin compás, sin metro ni simetría, sin nada de todo aquello que hasta momentos antes parecía indispensable para el *swing;* vibra simplemente por la fuerza y la flexibilidad de sus arcos de tensión. Y cabe la pregunta de si no es esto un hecho que arrasa con todas las teorías sobre el *swing* Porque también esta forma de tocar crea tensión, y hasta tiene un efecto que aumenta la tensión más allá de todo lo conocido hasta ahora, dándole un sentido extático. Y debajo de esto puede ponerse como suma parcial de lo dicho sobre el jazz hasta nuestros días: el *swing* como elemento de tensión.

Dice Murray: "Me esfuerzo por lograr sonidos naturales, en lugar de tratar de sonar como una batería. A veces trato de sonar como motores de autos, o como un continuo rompimiento de cristales . "

Obviamente, Murray no es el único baterista de esta índole. Otros bateristas de la "primera generación" del free-jazz son Milford Graves, Beaver Harris, Barry Altschul (al comienzo de su carrera), así como los ya mencionados Charles Moffett y Rashied Ali —y (digno de atención especial) Andrew Cyrille, que dio importantes impulsos rítmicos a Cecyl Taylor, desde 1964 hasta mediados de los setentas. Tocó con Illinois Jacquet así como con grupos de tambores del Africa occidental de Ghana, y domina bastantes tipos de música europea de percusión. A riesgo de una simplificación excesiva, se le podría llamar "el intelectual" entre los bateristas del free jazz.

Cyrille captó la actitud de muchos de estos bateristas hacia el Swing: " 'Swing' es la natural reacción psíquica del cuerpo humano al sonido que hace que una persona trate de mover el cuerpo sin demasiado esfuerzo consciente... En sentido más abstracto, 'Swing' es un sonido completamente integrado y equilibrado, que forma una sensibilidad mayor, casi espiritual, y una magia casi tangible del ser: el conocimiento consciente de que está ocurriendo algo metafísico."

Esta "primera generación" de bateristas "free" fue el punto de partida de una segunda y una tercera generaciones, de las que hablaremos más adelante.

Al comenzar los setentas, ocurrió la gran síntesis: quizá más entre los bateristas (y guitarristas) que entre otros instrumentalistas: la libertad del free-jazz se conservó, mas se reconoció que la libertad puede convertirse en caos. Por lo contrario, el hombre es genuinamente libre si es capaz —y lo desea— de tocar jazz no sólo "free", sino también bop, cool, hard bop, Swing y hasta Dixieland: en otras palabras, lo que había sido considerado tabú entre cierto grupo de músicos durante diez años, como "square" y "un-hip".

El ritmo del rock no es muy flexible. En ciertos aspectos retornó a Cozy Cole y Sid Catlett de los treintas: hizo volver el acento apartándolo de los címbalos, de vuelta a donde había estado: al tambor bajo y los tomtoms. Así, no puede reaccionar tan fácilmente y sin esfuerzo al hecho de que los solistas toquen un ritmo "en la cúspide". Pero es directo y claro. Siempre podemos decir dónde está el "beat uno", lo que ocasionalmente no era posible ya en la manera de tocar de los bateristas del jazz en la década de los años sesentas.

La tarea del nuevo tipo de baterista, para lograr reconocimiento desde comienzos de los setentas fue, en otras palabras, fundir el emocionalismo y poder comunicativo del rock con la complejidad y flexibilidad del jazz. Los bateristas que primero lograron esto —y que en cierto sentido, lo están logrando más perfectamente hoy— son Tony Williams, Alphonse Mouzon y Billy Cobham. Ya hemos mencionado a Williams. Es significativo comprender que su manera de tocar tendía inicialmente en dos direcciones, hacia el free-jazz y hacia el jazz-rock. La gama de Tony Williams es más clara hoy en su elección de acompañantes para su grabación de 1978, "The Joy of Flying": músicos de jazz-rock, así como jazzistas (¡hasta Cecil Taylor!), europeos así como norteamericanos que proceden de los estilos más diversos.

Billy Cobham logró su innovadora contribución en la primera Orquesta Mahavishnu, de John McLaughlin. Dirigió sus propios grupos después de eso, pero nunca ha logrado alcanzar el nivel que tenía en la Mahavishnu. El desarrollo de Mouzon muestra un problema similar. Por una parte, fue miembro fundador de Weather Report, y por la otra, uno de los acompañantes de McCoy Tyner a comienzos de los setentas, tocando jazz "acústico" en la tradición de Coltrane: ambos estilos al más alto nivel. A finales de los setentas, Mouzon repetidas veces dijo que no se consideraba un jazzista sino un músico de rock; sin embargo, el mundo del rock obviamente tiene problemas para aceptarlo como uno de los suyos, porque su manera de tocar es demasiado compleja y demasiado exigente para el marco del rock.

El panorama de los bateristas del jazz-rock y la fusión contemporáneos, que se ha construido sobre los

fundamentos establecidos por Williams, Cobham y Mouzon, es tan vasto que sólo podemos nombrar, una vez más, a unos cuantos: Steve Gadd, Peter Erskine, Harvey Mason, Lenny White, Gerry Brown, Steve Jordan, Ndugu Leon Chancler, Eric Gravatt, John Guerin, Dan Gottlieb, David Moss y Terry Bozzio. Entre los europeos de este grupo (aunque tocan con una especie de "discreción europea" que los diferencia de sus más agresivos colegas norteamericanos) se encuentran el holandés Pierre Courbois, el francoitaliano Aldo Romano y Fredy Studer, de Suiza.

Steve Gadd, conocido por su labor en el grupo Stuff y en incontables producciones de estudio, es el más versado de estos bateristas. Desarrollando el estilo de Tony Williams, creó el sonido de estudio "seco" que llegó a ser característica de muchos de estos bateristas. Una posición especial ocupa Bernard Purdie, quien obtiene sus notables poderes musicales y comunicativos del gospel, el soul y el blues. Cuando se unió a Weather Report en la segunda mitad de los setentas, Peter Erskine (que también ha tenido experiencia con *big bands*) ayudó a resolver los problemas de ritmo que habían abrumado a este grupo durante años. Harvey Mason se convirtió en una estrella gracias a su colaboración con George Benson. Lenny White, que procede de Jamaica, formó parte del "Bitches Brew" de Miles Davis en 1969 y ha tocado con Larry Coryell y Chick Corea. John Guerin y Dan Gottlieb son músicos particularmente sensibles, como lo muestran los nombres de los músicos con que han tocado: Guerin con el cantante Joni Mitchell, Gottlieb con Gary Burton, Eberhard Weber y Pat Metheny. Pierre Courbois constituyó una influencia considerable en todo el escenario europeo a comienzos de los setentas, con su

grupo Association P. C., pero desde entonces se ha apartado de este estilo de música. Esto puede decirse también de otros músicos que hemos nombrado, por ejemplo de Lenny White, que primero tocó "fusión" con "Return to Forever" de Chick Corea, pero también después bebop y hasta bop experimental con Heiner Stadler.

Jon Hiseman, Robert Wyatt, John Marshall, Bill Bruford, Simone Phillips y Phil Collins son parte del escenario inglés. Hiseman toca la batería en el triunfante United Jazz & Rock Ensemble. Desde finales de los sesentas, Robert Wyatt, en el grupo británico Soft Machine, estaba creando una red de ritmos sensibles con que se puso a la cabeza de lo que entonces podían tocar otros bateristas en el temprano escenario del jazz-rock, incluso en los Estados Unidos. Bruford, Aldo Romano y Fredy Studer se encontraron entre los más interesantes bateristas de fusión europeos al término de los setentas. El inglés Ken Hyder ha estado incorporando elementos de música folklórica escocesa y celta, de la manera más original.

El "papito" de los bateristas europeos de jazz-rock es Ginger Baker. Después de hacerse mundialmente célebre en los sesentas en el grupo de blues-rock Cream, pasó varios años en Nigeria, estudiando la música de percusión africana. Después intentó un regreso, pero no triunfó, porque (como su colega contrabajista, Jack Bruce) Baker tiene poder y fuego musical, pero no ha logrado mantenerse a la altura de los niveles mientras tanto alcanzados.

El panorama de la batería free es similarmente complejo. Entre sus músicos de segunda y tercera generación se encuentran Phillip Wilson, Don Moye, Steve

McCall, Pheeroan Ak Laff (Paul Maddox), Thurman Barker, Bobby Battle, Warren Smith, Stanley Crouch, Ronald Shannon Jackson, *et al.*

Wilson, Moye y McCall están ligados con la AACM, aun cuando Wilson cambió a una índole distinta a finales de los sesentas: tocó en la Banda de Blues de Paul Butterfield, pero volvió a la música free en la segunda mitad de los setentas, cuando sus colegas de la AACM por fin obtuvieron reconocimiento no sólo en Europa sino también en los Estados Unidos. Hoy es uno de los bateristas free más abiertos e interesantes. McCall da una calidad ligera y airosa al ritmo del grupo Air. Ak Laff ha tocado con Anthony Davis, James Newton y Oliver Lake. Barker, Battle y Smith son conocidos, todos ellos, por su colaboración con Sam Rivers. Y Stanley Crouch se ha destacado como crítico y productor.

Volviéndonos al escenario europeo, primero hemos de mencionar a los "papás" de la batería free: el suizo Pierre Favre y el holandés Han Bennink, el primero agudo y sensitivo, el segundo vital y apasionante. Más que ningún otro baterista de hoy, Favre logra producir *sketches* tan vivamente que casi podemos "verlos" como cuadros: un domingo por la mañana en Suiza o una muchacha camino de la escuela. Mientras que el sonido de Bennink es especialmente convincente y desarrollado en los instrumentos de piel, Favre es impresionante en forma particular con los címbalos, los bongós y otros instrumentos de percusión de metal. Aun antes que sus colegas norteamericanos, tanto Favre como Bennink utilizaban el rico arsenal de instrumentos de percusión empleados hoy por tantos bateristas: instrumentos de África, Brasil, Bali, Tíbet, la India y China. Favre y Bennink ciertamente pueden consi-

derarse como fundadores de algo similar a un linaje de percusión europeo. De tal linaje proceden los suizos Peter Giger y Reto Weber, el finlandés Edward Vesala (que también ha estudiado música balinesa), el inglés Tony Oxley (que ha construido su propio juego de instrumentos, incluso fuentes de sonidos electrónicos), así como los alemanes Paul Lovens (que se dio a conocer por su participación con la Orquesta Globe Unity), Detlef Schönenberg (que toca en uno de los dúos europeos más interesantes, con el trombonista Günther Christmann) y —de la Alemania Oriental— Günter "Baby" Sömmer.

Por último, debemos mencionar a los bateristas free japoneses Masahiko Togashi, Shota Koyama y Takeo Moriyama. Togashi toca una música de percusión "espiritual" en que pueden encontrarse elementos de la tradición musical y espiritual japonesa, incluso Zen. Casi no hay otro percusionista hoy en cuya música el "espacio" —vacío entre los ritmos— tenga tal significado y esté lleno de tanto contenido. Moriyama y Koyama son músicos apasionados e intensos, con una índole de intensidad que se alimenta no sólo de fuentes negras, sino también de fuentes tradicionales japonesas.

Un paso importante más allá de todos estos bateristas —norteamericanos, europeos y japoneses— fue dado al término de los setentas por Ronald Shannon Jackson. Uno de los músicos del Festival Moers celebrado en Alemania en 1980 dijo: "En cierto sentido, Ronald está haciendo lo que Elvin Jones hizo a comienzos de los setentas. Así como Elvin emancipó entonces los ritmos bop, así Ronald Jackson está emancipando hoy los ritmos rock y funk." Jackson es el principal baterista de lo que el guitarrista James Blood Ulmer

llama *no wave*. No sólo por sus nuevos e impresionantes polirritmos, sino también porque ha logrado transmitir estos polirritmos a sus composiciones y a la música de su grupo, Decoding Society. Como ocurre a la mayoría de tales estilos, el aspecto nuevo del "free funk" es el ritmo. Jackson ha logrado realizar también en sus melodías este ritmo, casi como Dizzy Gillespie hizo con los ritmos de "Cubop" en los cuarentas. Jackson, que ha trabajado con Albert Ayler, Ornette Coleman y Cecil Taylor (Ornette influyó especialmente sobre él), toca "free funk" de una manera comparable al "free bop" de Barry Altschul, lo que nos lleva al siguiente grupo de bateristas. Altschul, maestro del "rim shot" [golpe en el aro], tiene un don inimitable para crear intensidad e impulsividad, especialmente por medio de su propia moderación. Su manera de tocar abarca desde la música free hasta el "swinging" neo-bop, pero su especialidad es precisamente la combinación de ambos campos.

Los campos "hostiles" de la fusión y la música free se reconcilian en el campo de la batería, por obra de los músicos de la corriente principal contemporánea (razón por la cual, asimismo, un número especialmente grande de ellos ha estado en las candilejas de ambos estilos): Billy Hart, Stu Martin, Victor Lewis, Eddie Gladden, Ben Riley, Clifford Jarvis, Al Foster, Peter Donald, Adam Nussbaum, Peter Apfelbaum, Don Alias, Eddie Moore, Alvin Queen, Woody Theus, Ronald Steen, Freddie Waits, Horacee Arnold, Wilbur Campbell, Ed Soph, Mickey Rocker, Leroy Williams, Bruce Ditmas, Frank Butler, Jake Hanna, Jeff Hamilton, Paul Motian, Joe LaBarbera, Elliot Zigmund, Michael Di Pasqua, el noruego Jon Christensen, el sud-

africano Makaya Ntshoko (que vive en Europa), así como el polaco Janusz Stefanski...

Billy Hart es un baterista inmensamente enérgico, uno de los más intensos así como "swinging" del escenario de hoy, que toca una especie de "sensibilizado Elvin Jones". También se basan en Elvin Jones Eddie Moore, Janusz Stefanski, Woody Theus y Al Foster. Foster realizó la hazaña de fundir dos músicos tan distintos como Sonny Rollins y McCoy Tyner, cuando los acompañó en una gira para Milestone Records. También fue el baterista escogido para el tan anunciado retorno de Miles Davis en 1981; el cual, sin embargo, mostró que Miles no había comprendido en qué dirección se habían desarrollado el ritmo y la batería durante su casi retiro.

Stu Martin (que falleció en 1980) procedía de la banda de Quincy Jones a comienzos de los sesentas. Dominaba un espectro musical particularmente vasto, que incluía música de Europa oriental y música judía. Freddie Waits, Horacee Arnold y Wilbur Campbell son miembros del grupo de percusión de Max Roach, mencionado antes. Mickey Rocker fue el baterista favorito de Dizzy Gillespie en los setentas. Victor Lewis, Eddie Gladden y Ben Riley son *los* bateristas de la moderna escena de neo-bop, y todos han tocado con sus dos figuras centrales: Dexter Gordon y Woody Shaw. Jake Hanna y Jeff Hamilton son verdaderos hombres del Swing, que se remiten a la música de la gran tradición del Swing clásico. Makaya Ntshoko está creando una combinación muy personal de bebop con elementos percusivos de su natal Sudáfrica.

Tres de estos bateristas han tocado con Bill Evans, y todos ellos se caracterizan por la sensibilidad de la música de Evans: Paul Motian, Elliot Zigmund y Joe

LaBarbera. Motian es otro baterista en cuya música el espacio – el espacio entre las notas— desempeña un papel distinto; también él recibió impulsos de las técnicas de percusión asiáticas.

Jack DeJohnette ocupa una posición especial: es, con toda probabilidad, el más universal de todos estos bateristas y es un músico increíblemente completo. Su grupo New Directions en verdad está abriendo nuevas direcciones a la música de comienzos de los ochentas. El estilo de tocar de DeJohnette fue descrito particularmente bien por el crítico Lois Gilbert: "A una síntesis de las virtudes de Tony Williams y de Elvin Jones, DeJohnette ha dado su propio agudo sentido del ritmo —junto con Philly Joe Jones, es en la práctica el único baterista que toca cómodamente ambas partes del beat— anticipándolo o dejándolo atrás, según lo exija la *situación, y tiene un sentido sin precedente del* detalle." Es interesante notar que DeJohnette comenzó como pianista y a veces aún toca el piano en las grabaciones de su grupo. Si hay alguna justificación para llamar "pianístico" al estilo de un baterista, entonces ciertamente esto puede decirse de él. DeJohnette es también un destacado compositor, pero en contraste con la mayoría de los demás bateristas, sus obras no se revelan inmediatamente como "composiciones de baterista". En realidad, ha prevalecido cierto tipo de muy obvia "escritura de bateristas" en casi todas las tonadas compuestas hasta hoy por bateristas: desde Sid Catlett y Cozy Cole hasta Billy Cobham y Alphonse Mouzon.

Es extraño cómo el desarrollo de la batería ha ocurrido por parejas, desde los comienzos hasta hoy. Hemos visto cómo Jo Jones surgió con resultados, en los trein-

tas en la banda de Count Basie, que eran muy similares a aquellos a los que independientemente había llegado Dave Tough con Tommy Dorsey. Entre los bateristas de bop, por una parte, está el "salvaje" Art Blakey, y por la otra el intelectual Max Roach. Durante los sesentas, Elvin Jones surgió en oposición a Tony Williams. O, entre los bateristas "free", el "presuroso" Sunny Murray aquí y el complejo Andrew Cyrille allá. O en Europa: el dinámico Han Bennink y el sensible Pierre Favre. De manera similar, equilibrados en oposición entre los bateristas del escenario contemporáneo están Billy Cobham (o, si se quiere, Alphonse Mouzon) y Jack DeJohnette. En realidad, esta polaridad puede encontrarse desde el principio del desarrollo de la batería; aun en Nueva Orleáns: el "salvaje" Baby Dodds, por una parte, y Tony Spargo, que incorporó elementos europeos a la música de la Banda de Jazz Original de Dixieland, por la otra (sin embargo, en aquellos tiempos "elementos europeos" significaban bandas para marchas y música de circo).

Los instrumentos de percusión (cubanos, salsa, brasileños, africanos, hindúes, balineses)

Los instrumentos de percusión solían ser instrumentos laterales para los bateristas. Sin embargo, en el curso de los sesentas, el acervo de instrumentos de percusión se volvió tan inmenso que tuvo que evolucionar un nuevo tipo de músico, el percusionista. Se debe distinguir al percusionista del baterista, aun cuando hay incontables bateristas que *también* son percusionistas, y viceversa.

Al principio, la mayor parte de los instrumentos de percusión procedían de la América Latina: claves, chocallo, güiro (llamado en Brasil reco reco), cabaza, maracas, quijada, cencerro, güica, bongós, conga, timbales, pandeira, etc. Luego se añadieron otros instrumentos, de la India, Tíbet, China, Japón, Bali y África (donde de todos modos estaba el origen de la mayor parte de los percusionistas latinoamericanos). Airto, el renombrado percusionista brasileño, pasó varios años viajando por Brasil —por la jungla amazónica, el árido nordeste y el Mato Grosso— antes de trasladarse a los Estados Unidos, y allí reunió y estudió cerca de ciento veinte instrumentos distintos.

El padre de todos los percusionistas que ocupan el actual escenario del jazz es Chano Pozo, de Cuba (su nombre completo era Luciano Pozo y González). Infundió los ritmos cubanos en la *big band* de Dizzy Gillespie de 1947 a 1948, haciéndose así el gran catalizador del llamado "Cubop". Sin embargo, el creador de esta música es Dizzy Gillespie, el único improvisador de jazz de su generación que podía improvisar con la misma facilidad ritmos latinos que ritmos de jazz (favoreciendo a menudo los primeros, porque los consideraba menos "monótonos").

Algunas de las tonadas que la banda de Gillespie grabó con Chano Pozo —por ejemplo "Cubana Be-Cubana Bop" o "Manteca", "Woody'n You", "Afro Cubano Suite" o "Algo Bueno"—, son bacanales de diferenciación rítmica. Chano Pozo falleció en una pelea en 1948, en el Rio Café, del East Harlem. Hubo rumores de que lo habían apuñalado porque había hecho públicos —profanando así— los ritmos secretos del culto abaquwa nigeriano, al que había pertenecido en Cuba. El poder rítmico de este misterioso músico

cubano de conga queda iluminado por el hecho de que Gillespie, aunque a menudo empleara en algún momento varios percusionistas latinoamericanos, nunca pudo lograr los efectos que había alcanzado con Chano Pozo solo.

La mejor manera de agrupar a los percusionistas es por el lugar de origen de ellos, de sus instrumentos o de sus estilos. De esta manera, tenemos percusionistas con raíces cubanas (y después, puertorriqueñas), brasileñas, africanas y asiáticas. Éstos son los agrupamientos a los que pertenece la mayoría de los percusionistas. Hay otros de México (que actúan principalmente en la costa occidental de los Estados Unidos), de Trinidad, Jamaica, Haití y otros países.

La ola cubana alcanzó su primera cúspide entre finales de los cuarentas y mediados de los cincuentas. No sólo Dizzy Gillespie tocó ritmos cubanos una y otra vez, sino que también lo hizo la *big band* blanca favorita, la de Stan Kenton: por ejemplo, en 1947, con su triunfal versión del "Manicero" en "Chorale for Brass, Piano y Bongo" o en la "Fugue for Rhythm Section", con el bongocero Jack Costanzo; después, Kenton empleó a Carlos Vidal en la conga, Machito en las maracas y otros en piezas como "Machito", "Mambo en Fa", "Carnaval Cubano" y "Episodio Cubano". En 1956, Kenton dedicó una gran suite a la música latina (ante todo, cubana): "Cuban Fire", escrita por Johnny Richards, presentando a seis percusionistas latinos.

Las bandas latinas que disfrutaron de mayor reconocimiento en el mundo del jazz de los cincuentas fueron, en Nueva York, la orquesta de Machito (alias Frank Grillo) con el inspirado arreglista y trompetista

Mario Bauza, con experiencia en el jazz (que había hecho arreglos también para las bandas de Chick Webb y Cab Calloway), y la del timbalero y arreglista Tito Puente; en la costa occidental, la banda de Pérez Prado, con efectos similares a los de Kenton y un nuevo tipo de ritmo: el mambo, el primer baile latino originado en los Estados Unidos (con influencia de los ritmos mexicanos); "rumba con jitterbug" es como *down beat* definió al mambo, que fue todo un éxito a mediados de los cincuentas.

Fue Machito el que frecuentemente tocó y grabó con jazzistas: primero con Charlie Parker (a partir de 1948), y después con Brew Moore, Zoot Sims, Stan Getz, Howard McGhee, Herbie Mann y otros. La alianza de Machito con Parker fue instigada por el empresario de jazz Norman Granz, principalmente porque por entonces estaba de moda el "Cubop". Parker no era ni con mucho un ejecutante tan consumado como Gillespie en los ritmos cubanos. Ante todo, fue Machito el que hizo comprender al mundo del jazz que es un error simplemente añadir un percusionista latino a una sección tradicional de ritmos de jazz, como con frecuencia era el caso entonces (y a menudo después). En cambio, hubo que formar secciones completas de ritmos cubanos, donde los percusionistas latinos entran en relación con el jazz, y los bateristas del jazz con la música latinoamericana. Semejante grupo habitualmente emplearía varios percusionistas latinos: y el contrabajista ha de dominar las líneas del bajo de la música latina con tanta facilidad como las líneas que normalmente toca.

Entre los importantes percusionistas cubanos de aquellos años se encontraron los tocadores de conga Carlos Vidal, Cándido y Sabú Martínez, y el bongocero Willie

Rodríguez. Grabaron con muchos jazzistas: Vidal con Stan Kenton, por ejemplo; Cándido con Gillespie; Sabú (que falleció en 1979) con Gillespie y Art Blakey.

En la costa occidental, el vibrafonista y bongocero Cal Tjader ha trabajado desde 1954 con una inteligente y briosa combinación de jazz con música latina, que a menudo revela elementos mexicanos. Tjader procede del Quinteto George Shearing, de 1949. Los críticos de jazz han escrito mucho acerca del peculiar sonido de este grupo, pero el Quinteto Shearing fue importante en su ritmo, como punto de partida para buen número de percusionistas latinos que después se dieron a conocer con sus propios discos: el timbalero Willie Bobo, el músico de conga Mongo Santamaría, y el bongocero y músico de conga Armando Peraza.

A finales de los cincuentas, la música cubana perdió considerablemente atractivo. En los setentas llegó una segunda oleada, en forma de la salsa, que desde entonces se ha sostenido, no sólo por obra de los músicos cubanos, sino también por intérpretes de Puerto Rico (y por algunos de la República Dominicana). Tienen sus centros donde mayores grupos étnicos de allí se han concentrado en los Estados Unidos, Nueva York y Miami. La salsa ha sido definida como "cubano más jazz", con elementos de blues y rock. Fania Records ha tenido un éxito uniendo músicos de salsa y de jazz para grabaciones en estudio y también para grandes conciertos, como en el Yankee Stadium de Nueva York y en el Madison Square Garden. Entre los más célebres "Fania All Stars" se encuentran Mongo Santamaría, Ray Barretto, Larry Harlow, Willie Colon, y el director musical de Fania Records, Johnny Pacheco Modeló sus All Stars principalmente sobre

los conjuntos cubanos (conjuntos de medianas dimensiones, compuestos por percusionistas e intérpretes de música de viento). El pianista Larry Harlow también es el autor de la primera ópera en salsa, *Hommy*. El pianista y director Eddie Palmieri (inspirado primero por Bud Powell y después por McCoy Tyner) creó un estilo de salsa de concierto con piezas más largas, que le valieron el título de "Duke Ellington de la salsa". A finales de los setentas, el desarrollo en el escenario de la salsa fue repetidas veces documentado en el Festival de Newport-Nueva York.

El intérprete de conga Mongo Santamaría es el percusionista de estilo cubano que más influencia ha tenido durante más de veinte años, con una veintena de discos en los campos de la música cubana además de jazz y rock (aparte de todas las mezclas imaginables). Santamaría también se anotó el primer auténtico triunfo de la salsa a mediados de los sesentas con su versión de la composición "Watermelon Man", de Herbie Hancock. Desde entonces, su música ha sido estudiada por los percusionistas latinos (y también por muchos bateristas de jazz), tan diligentemente como la música de Chano Pozo fue estudiada en los cuarentas y cincuentas. También de gran importancia es el timbalero Willie Bobo, que ha grabado discos entre otros, con Miles Davis, Stan Getz y Cannonball Adderley.

Mientras tanto, hay toda una generación de músicos latinos no nacidos en Cuba ni en Puerto Rico ni en ningún lugar de la América Latina, sino en Nueva York, sobre todo en el barrio de East Harlem. Ray Barretto, Johnny Pacheco y Eddie Palmieri se encuentran entre este tipo de músicos. Como es fácil de comprender, ellos tienen un interés adicional en la

música norteamericana, particularmente en el jazz. Pero el dicho de que hay que ser latino para tocar excelente música latina sigue siendo verdad... con unas pocas excepciones. La primera de tales excepciones es Cal Tjader, cuya herencia es sueca (ciertos elementos no latinos pueden percibirse en la "frialdad" de su música). El baterista Don Alias es otra excepción. Alias es anglosajón, pero creció con cubanos; no sólo es un excelente baterista de jazz —como en el grupo Stone Alliance— sino también un brillante músico de conga. El célebre baterista de fusión Billy Cobham, que también ha tocado con los Fania All Stars, tiene un sentido sumamente desarrollado para la música latina. Cobham procede de Panamá y así —como muchos otros músicos panameños— tiene dos raíces culturales, anglosajona y latina.

La regla de que sólo un latino puede tocar convincente música latina es cierta no sólo para los percusionistas, sino también —aunque menos estrictamente— para los que tocan instrumentos de viento. El trompetista Fats Navarro, que falleció en 1950, y el tenorista Sonny Rollins se encontraron entre los primeros importantes improvisadores de jazz sobre ritmos latinos. Navarro procedía de una familia latina de la Florida; Rollins (aunque nacido en Nueva York), de una familia de las Islas Vírgenes. Navarro tocaba especialmente bien los ritmos cubanos; Rollins —como compositor y también como improvisador— difundía el amable encanto de la música caribeña, particularmente del calypso de Trinidad, inundando el jazz mucho antes de las actuales tendencias en esa dirección. Por otra parte, desde los sesentas, se ha hecho más y más obvio que un número creciente de intérpretes de música de viento, no latinos, se han interesado en la

música latina (más brasileña que cubana), particularmente desde que dos no latinos, Charlie Byrd y Stan Getz, obtuvieron éxitos en esta línea.

Hoy, existe un vasto número de mezclas de música latinoamericana y norteamericana: "rock latino", "soul latino", "salsa rock", en docenas de combinaciones distintas. Después del mambo, el boogaloo fue el segundo baile latino creado en los Estados Unidos; sin embargo, este último con letra en inglés, no en español como el mambo. El boogaloo es una mezcla de mambo con rock and roll y —según quien esté tocando— con corrientes subterráneas de jazz y blues. Una combinación sumamente diferenciada y de gran éxito, de ritmo de las esferas del rock y de la música latina (ante todo, la salsa) fue creada en la costa occidental a comienzos de los setentas por Carlos Santana, llegado de México. El grupo de rock Earth, Wind and Fire se ha anotado tantos triunfos principalmente porque incluye timbaleros e intérpretes de conga, que producen una arrebatadora mezcla de elementos de soul (o gospel) con ritmos de salsa. El percusionista Ralph McDonald (nacido en Harlem en una familia de músicos de calypso, de Trinidad) ha triunfado con su "fusión latina", que también incluye aspectos de la tradición africana.

Los ritmos latinos son casi ubicuos en los escenarios del jazz y el rock; ciertamente también porque, como lo hemos visto, los ritmos de rock y de fusión son, en lo básico, latentes ritmos latinos. John Storm Roberts (con cuyo libro *The Latin Tinge* estoy en deuda, a este respecto) ha citado al director de salsa Ray Barretto: "Toda la base del ritmo norteamericano... cambió de la vieja corchea con puntillo, del jazz, a un enfoque común y sencillo de corchea, que es lati-

no." O, dicho de otro modo, es ambivalente, refiriéndose a los ritmos de Norteamérica tanto como a los de la América Latina.

La "salsa" se ha vuelto una especie de palabra en que todo cabe y que, por tanto, ha de emplearse con cautela. Ya no sólo se refiere a los ritmos cubanos, sino también a la "bomba" de Puerto Rico, al "merengue" de Santo Domingo y a otras danzas y ritmos del Caribe y de la esfera mexicana. En una entrevista concedida en 1977 a *down beat*, Mongo Santamaría indicó que algunos de estos ritmos aún son "nañigos", es decir, "que proceden de cultos religiosos secretos".

Pasemos a Brasil. El interés de los músicos de jazz en la música brasileña fue instigado por el guitarrista Charlie Byrd, que fue allí en 1961. Un año después, en 1962, grabó el álbum "Jazz Samba", con Stan Getz, que incluía la famosa canción "Desafinado", escrita por João Gilberto y Antonio Carlos Jobim. El Premio Grammy para esta canción no fue entregado a Charlie Byrd, sino a Stan Getz, porque el solo de guitarra de Byrd fue cortado de la versión abreviada para su publicación. Como resultado, se desdeñó la decisiva contribución de Charlie Byrd; y desde entonces, Getz ocupó el centro de la oleada del bossa nova. Los músicos brasileños definieron el bossa como "samba más cool jazz" Una primera intimación del potencial de la música brasileña fue dado en la costa occidental desde 1953 en el álbum "Brazilliance", grabado por un cuarteto que presentaba al guitarrista, nacido en el Brasil, Laurindo Almeida y al saxofonista alto y flautista Bud Shank (ambos aún colaboran en ese campo).

Pero el lado percusivo de la música brasileña sólo fue captado en el escenario norteamericano en 1967,

cuando el percusionista brasileño Airto Moreira y su esposa, la cantante Flora Purim, se trasladaron a Nueva York. Airto participó en dos tonadas del novedosísimo álbum de Miles Davis "Bitches Brew". Junto con los muchos otros impulsos que este disco dio, hizo que el grupo "in" de músicos de jazz cobrara conciencia de los ritmos brasileños. Muchos grupos destacados del jazz de los setentas emplearon percusionistas brasileños, entre ellos, los de Chick Corea, McCoy Tyner, Dizzy Gillespie, Weather Report y otros. Los percusionistas en esos grupos fueron —y aún son— Airto, Dom Um Romão Paulinho da Costa, Guilherme Franco y uno de los músicos más sensitivos y flexibles, Nana Vasconcelos. Básicamente porque sus discos de fusión y los álbumes que grabó con Flora Purim, Airto se ha convertido en el más célebre de estos percusionistas. Nana es un verdadero maestro del berimbao, instrumento que parece un "arco y flecha": una sola cuerda de metal tendida sobre un madero se toca con una moneda, empleando un coco oprimido contra el cuerpo del músico, como resonador y modulador. En ese sencillo instrumento, que procede de Bahía, la "Nueva Orleáns de la música brasileña", Nana ha descubierto una riqueza fascinante de posibilidades expresivas. En uno de sus discos hace "música corporal", sin emplear instrumentos, sino, en cambio, todo su cuerpo como instrumento de percusión, produciendo los sonidos más diversos con las manos, los dedos, y los pies contra el pecho, estómago y torso, así como sobre los brazos, piernas y hombros.

Otro interesante instrumento de percusión de la música brasileña es la güica, tambor abierto con un tubo dentro, que se frota —casi siempre con una tela húmeda— y produce un extraño sonido, como una risita.

Más que ningún otro país de la América Latina, Brasil tiene una inmensa riqueza de estos distintos instrumentos, y un vasto número de ellos —típicos de la música brasileña— directamente conectan los elementos rítmicos con los melódicos.

Los ritmos brasileños son más suaves, más elásticos y blandos, menos agresivos que los cubanos. Por ello, los percusionistas brasileños han logrado crear una perfecta integración de jazz con ritmos latinos, tan perfecta que a menudo los elementos constituyentes —jazz aquí, brasileño allá— no pueden separarse. Otra razón de que esto se lograra es el hecho de que existen nexos más poderosos entre el ritmo básico de la música brasileña, la samba, y el del jazz norteamericano que entre el jazz y los ritmos cubanos. La fascinación de combinaciones de jazz con música cubana se encuentra en la tensión entre los dos, que crea poder, agresividad y explosividad. Las combinaciones de jazz y música brasileña fascinan por su suavidad y flexibilidad y una mezcla casi imposible de notar en sus ritmos, que crea elegancia y encanto.

Una nueva unión de ritmos de jazz y brasileños fue lograda en forma magistral por Guilherme Franco en la música —inspirada por Coltrane— del grupo de McCoy Tyner. En un sentido, esto representa el punto final —hasta hoy— de un desarrollo que comenzó en 1949, cuando Nat King Cole añadió el bongocero Jack Costanzo a su triunfante trío. Pero Nat pronto dejó ir a Costanzo, porque él permaneció ajeno a la música del grupo. Una integración satisfactoria de ritmos de jazz y latinos sencillamente parecía inalcanzable en aquel tiempo.

En el curso de la creciente nueva conciencia de sus raíces africanas, muchos jazzistas norteamericanos han

adoptado instrumentos de percusión, ritmos, técnicas y músicos del África. El predecesor de este desarrollo fue Art Blakey, que en su disco "Orgy in Rhythm" ya estaba formando orquestas enteras de percusiones desde los cincuentas. Wayne Shorter dijo una vez: "Lo de Dizzy Gillespie era afrocubano; entonces, Art Blakey quitó lo cubano y dijo 'afro' y todo el mundo del jazz comprendió." Un disco de Blakey grabado en 1962 lleva el título "The African Beat"; emplea, entre otros, a los siguientes músicos con sus instrumentos africanos: Solomon Ilori (tambor parlante africano), Chief Bey (conga, tambor telegráfico, doble gongo), Montego Joe (tambor bambara, doble gongo, tambor corboro, tambor de madera), Garvin Masseaux (chekere, maracas africanas, conga), James Folami (conga) y Robert Crowder (tambor batá, conga). Después, Max Roach y otros formaron grupos de percusión similares.

El primer percusionista africano que obtuvo reconocimiento en el mundo del jazz, desde comienzos de los sesentas, fue el nigeriano Olatunji, que también trabajó con John Coltrane. Para sus grabaciones empleó a músicos como Clark Terry, Yusef Lateef y George Duvivier. Durante años, su composición intitulada "Uhuru" —palabra swahili que quiere decir "libertad"— con letra del poeta nigeriano Adebayo Faleti, fue la canción "in" de los músicos y aficionados de Nueva York —hasta en círculos de las Naciones Unidas— interesados en problemas africanos y en la lucha por la liberación de los pueblos africanos.

Durante los setentas, percusionistas como Kahil El Zahbar, Don Moye (del círculo de AACM) y Mtume (dado a conocer por Miles Davis), así como el mencionado Ralph McDonald, se remitieron directamente

a los ritmos africanos. El Zahbar, director de su African Heritage Ensemble, toca la "mbira": el antiguo "piano de pulgar" africano, que, en versión ligeramente distinta, también es llamado "kalimba" y, en otras partes de África, "nsimbi" o "zanza". El instrumento también es tocado por Paul Berliner, que ha investigado la música africana y sus relaciones con el jazz.

Repetidas veces, el Estudio de Música Creadora, de Carl Berger, en Woodstock, Nueva York, ha empleado percusionistas africanos de Ghana, Nigeria, etc., para tocar y enseñar "música mundial". Dos muy respetados bateristas haitianos son Ti-Roro (que falleció en 1980, y que estaba relacionado con cultos del vudú haitiano) y su colega un tanto más joven Ti-Marcel. Ti-Roro dijo una vez que una persona no puede comprender los tambores haitianos —y ello significa africanos— sin percatarse de que tambor y tamborileros son "dos cosas distintas". Los "loa" —los espíritus sagrados— no hablan al tamborilero, sino a los tambores. Se debe "bautizar" un tambor, y para la ceremonia se le envuelve como a un bebé. A los tambores se les alimenta y se les acuesta de noche. Tienen su propia voluntad, que puede ser totalmente opuesta a la del tamborilero, hasta el grado de que se nieguen a "hablar" a su músico en ciertos días o en ciertas circunstancias. Ti-Roro: "Si no se consideran nuestros tambores como 'seres' se pueden tocar trucos técnicos en ellos, cuando mucho, pero no música significativa."

El siguiente grupo de percusionistas que hemos de considerar son los que tienen raíces asiáticas: la integración más satisfactoria de ritmos indios con jazz fue

lograda por el instrumentista indio de tabla Zakir Hussain. Hijo y discípulo del famoso ejecutante de tabla Alla Rahka, Hussain creció con el jazz desde sus principios: "Oí a Charlie Parker cuando yo tenía doce años. Mi padre grabó discos con Buddy Rich y Elvin Jones, y también trabajó con Yusef Lateef. Así, para mí, por sí solos llegaron juntos el jazz y la música india." Hussain grabó discos y abrió nuevos horizontes, con John Handy y Ali Akbar Khan, así como con el grupo Shakti, de John McLaughlin. En cierta manera, integró los ritmos y sonidos de la tabla india con el jazz, tan perfectamente como lo hicieron Guilherme Franco (y otros) con los ritmos brasileños.

Otros percusionistas indios que han trabajado con músicos de jazz son Trilok Gurtu y Badal Roy, este último, por ejemplo, con Miles Davis. Gurtu, también conocido como maestro del Estudio de Música Creadora, ha grabado con Don Cherry y Charlie Mariano y es un destacado músico de tabla y un excelente baterista de jazz, combinación que habría sido inimaginable hace pocos años. Por último, Collin Walcott, es el primer músico nacido en los Estados Unidos que ha obtenido reconocimiento como tocador de tabla (y de sitar), con el grupo Oregon y con Don Cherry. El propio Cherry ha tocado instrumentos de percusión balineses y tibetanos, entre otros.

En vista del espíritu cosmopolita y universal del jazz de hoy, huelga decir que también se han incorporado al jazz técnicas de percusión de otros ámbitos y culturas musicales. Por ejemplo, Andy Narell y el guitarrista Roland Prince llevaron tambores de acero, de Trinidad, al marco del jazz. Okay Temiz ha llevado al jazz los ritmos de su natal Turquía. Karl Berger

opina que "la música turca es la música mundial por excelencia, porque en ella se unen las fuentes asiáticas, europeas y africanas".

El efecto y la "totalidad" de los ritmos de percusión de muchos países de la Tierra se ponen en claro cuando comprendemos que Weather Report, el más triunfante grupo de fusión de los setentas, empleó uno o más percusionistas además del baterista durante gran parte de la década. El primer percusionista del grupo fue también el primero en tocar con Miles Davis y Chick Corea: Airto. Después de él llegaron Dom Um Romao, Alejandro Neciosup Acuna, Manolo Badrena, Alyrio Lima, y Muruga (éste último no sólo con tambores latinoamericanos, sino también marroquíes e israelíes); en otras palabras, músicos que pertenecen o que han dominado las más diversas culturas musicales.

Otra característica de esta "totalidad" de los ritmos de percusión es que ha evolucionado un nuevo tipo de percusionista. Ya no está en deuda con una sola de las distintas culturas musicales, sino que se alimenta de muchas de ellas. Músicos como Kenneth Nash, Sue Evans, Armen Halburian, Bill Summers, David Moss y otros pertenecen a esta categoría.

Un percusionista moderno toca docenas de instrumentos distintos. Cada uno tiene su propia tradición, y exige su propia técnica. Ya no es nada insólito ver que un percusionista domine instrumentos cubanos y brasileños así como indios y tibetanos, o turcos y marroquíes. Para tocarlos con propiedad —o al menos profesionalmente— ha de estar familiarizado con la forma en que se les tocaba al principio en su cultura originaria. Hasta allí se ha vuelto universal el jazz de hoy.

Sería un equívoco considerar todo lo que se ha analizado en este capítulo como un avance radicalmente nuevo. Si acaso, es nuevo en un sentido gradual. La tendencia del músico de jazz a incluir e incorporar todo aquello que encuentra ha sido inmanente desde los principios del jazz. Muchas de las cosas descubiertas por el jazz en los últimos años y décadas simplemente no fueron conocidas de los primeros jazzistas: por ejemplo, la música de la India. Pero la música latinoamericana sí fue conocida desde un principio. La principal razón de que Nueva Orleáns fuese la ciudad más importante del desarrollo del jazz no sólo es que se trata de la ciudad más meridional de la esfera cultural norteamericana, sino también que es la ciudad más septentrional de la esfera cultural latinoamericana: latina y *creole*. Una y otra convergían allí casi tan intensamente como en un barrio de Miami o de Nueva York en la actualidad. El "matiz latino" de que habló Jelly Roll Morton con respecto a su "Blues de Nueva Orleáns" desde el principio fue más que un solo matiz. Fue parte integral del jazz, porque los ritmos negros de la América del Norte y del Sur se basaban en ritmos africanos: y muchos, de las mismas culturas africanas, principalmente de los yorubas.

En este marco, es importante comprender que los ritmos e instrumentos africanos se mantuvieron más puros y más vivos en la esfera latina (ante todo, en Cuba, Haití y Brasil) que en la América del Norte, donde sufrieron grandes cambios y mutaciones; principalmente, porque los amos blancos suprimieron la herencia negra de sus esclavos. A riesgo de hacer simplificaciones excesivas, puede decirse que la música latina es "danzas y melodías europeas africanizadas",

mientras que la música norteamericana puede ser considerada como "ritmos africanos europeizados".

John Storm Roberts ha mostrado que "los ingredientes latinos del temprano jazz de Nueva Orleáns son más importantes de lo que se ha comprendido". Ha escrito que Papa Laine, director de la primera banda blanca de jazz conocida, durante el cambio de siglo tuvo un trompetero llamado "Chink" Martin, cuyos padres eran españoles y mexicanos. Entrevistado, Martin dijo que la Royal Street, entre Dumaine y Esplanade —punto central del viejo barrio francés de Nueva Orleáns— había estado habitada principalmente por gente de origen español y mexicano. Jelly Roll Morton nunca vio una dualidad de elementos sólo blancos o negros, sino desde el principio, una trinidad: "Teníamos españoles, teníamos de color, teníamos blancos..."

"Español" en la vieja Nueva Orleáns es lo que hoy llamaríamos "latino". Jelly Roll Morton llegó hasta afirmar que el "matiz español" era el ingrediente esencial que diferenciaba al jazz del ragtime. Al Rose, autor de Nueva Orleáns, cree que el ragtime surgió cuando las bandas negras trataron de tocar música mexicana. Y la vieja revista *New Orleans* supone que la palabra "jazz" fue una degeneración de la expresión mexicana "Música de Jarabe". No hemos de aceptar sin ojo crítico todas estas especulaciones, pero sí señalan la significación de los elementos latinos en la vieja Nueva Orleáns, significación descuidada hasta hoy por la mayor parte de los historiadores del jazz.

Los elementos latinos no sólo son importantes en la música de la antigua Nueva Orleáns, sino también en la Nueva Orleáns de hoy. El rock contemporáneo de Nueva Orleáns, por ejemplo, de hombres como Fats

Domino, el profesor Longhair, Allen Toussaint, el doctor John y otros (como lo hemos señalado en el capítulo sobre el piano) es distinto de la música de rock del norte, porque es latinizado y creolizado: una "combinación de ritmos españoles y *down beat* de calypso", como dice el profesor Longhair. Así pues, éste es un elemento constante en la tradición musical de la ciudad. No sólo señala a México y Cuba, sino directamente a la historia española de Nueva Orleáns: todo ello, parte de la misma esfera cultural, que abarca Cuba y México, así como todo el ámbito *creole*, hasta Trinidad y la Guayana Francesa.

También ha quedado en claro que en este campo (como en todos los demás) el jazz se desarrolló de acuerdo con la ley según la cual había nacido. Todo estaba *in nuce* —estaba potencialmente presente— en las primeras formas del jazz.

El violín

Lo que sucedió con la flauta en los años cincuentas ocurrió con el violín en la segunda mitad de los años sesentas: repentinamente llegó a acaparar el interés; se hablaba de una "onda del violín". Esta onda resultaba tanto más paradójica al tenerse presente cuán subalterno ha sido el papel del violín en toda la historia del jazz. A pesar de que el violín no es nuevo en el jazz —es tan antiguo como la trompeta en Nueva Orleáns en los inicios del jazz—, la suavidad de su sonido impidió por mucho tiempo que desempeñara un papel de igual categoría al lado de trombones, trompetas y saxofones en el *swing* concertante del jazz.

Las bandas de Nueva Orleáns tenían en los primeros tiempos frecuentemente un violinista, pero fun-

damentalmente lo tenían porque todavía se conservaba la costumbre del siglo XIX de tener en tales conjuntos un violinista. El violinista de una antigua orquesta de Nueva Orleáns corresponde en todo a lo que es el violinista "de pie" en los antiguos cafés de Viena. Hasta los años cincuentas, la sombra de la tradición del café se extendía sobre el sino de los violinistas del jazz. En el momento en que ya no estaban de moda, terminaron allí donde su instrumento —en lo que se refiere al jazz— había tenido su origen: en el café o cuando menos en la música de entretenimiento.

El primer violinista importante del jazz fue Joe Venuti. Redescubierto en la década que precedió a su muerte, ocurrida en 1978, el "viejo" generó una pasmosa vitalidad, haciendo rendirse de fatiga a muchos de los violinistas más jóvenes que él; este fenómeno rompe con todas las barreras entre generaciones, similar a lo que ocurrió a Earl Hines entre los pianistas. Eddie South, nacido en Louisiana en el mismo año que Venuti (1904: falleció en 1962), nunca alcanzó la fama de Venuti. South, quien tenía nexos con el escenario europeo desde los veintes, pasó un tiempo en París durante los treintas y tocó allí con Django Reinhardt y el más importante de los violinistas de jazz europeos, Stephane Grappelli. Una agrabación muy sorprendente de los tres es "Interprétation swing et improvisation swing sur le premier mouvement du concerto en ré mineur pour deux violons par Jean Sebastian Bach". Eddie South y Stephane Grappelli tocan en ella la parte principal del primer movimiento del concierto de Bach para dos violines en re menor, y Django Reinhardt "suple" con la guitarra a la orquesta. Es uno de los primeros testimonios y quizás el más conmovedor de la veneración que tantos músi-

cos de jazz profesan a Bach y su obra. Durante la segunda Guerra Mundial las tropas de ocupación alemanas destruyeron todo el tiraje de este disco como ejemplo abominable de "arte degenerado"; sólo 30 o 40 discos ya habían sido entregados y no pudieron ser destruidos. En los últimos años ha aparecido en el mercado europeo una reedición.

Stephane Grappelli es el "gran señor del violín de jazz" con una desbordante amabilidad francesa, repleta de encanto. Junto con Django Reinhardt estuvo a partir de 1934 en el célebre quinteto Hot Club de France, el primer combo de jazz importante del continente europeo. Durante la guerra, mientras Francia sufría la ocupación alemana, vivió en Inglaterra. Desde fines de los años cuarentas tocó en París con muchos conocidos músicos europeos y norteamericanos. Luego desapareció de la escena durante un tiempo, pero cuando comenzó la "ola del violín" a finales de los sesentas, tuvo un auténtico regreso. Entre sus grabaciones más bellas se encuentran las que el Gran Viejo —de setenta años— hizo con músicos de la mitad de su edad, como Larry Coryell, Philip Catherine y Gary Burton.

Entretanto, en los Estados Unidos Stuff Smith —que en 1936 grabó "I'se a Muggin"— había llegado a ser el gran violinista. Stuff fue el primero que intentó reforzar el violín eléctricamente. Despreciaba en forma soberana todas las reglas de conservatorio que se referían a la técnica instrumental. A todo violinista de concierto bien nacido y criado se le ponían los pelos de punta ante la forma en que trataba su instrumento, pero así lograba efectos más jazzísticos, más parecidos al sonido de los instrumentos de viento que cualquier otro violinista de la actual "onda del violín"

Smith, fallecido en Munich en 1967, era un humorista de la talla de Fats Waller. En la segunda mitad de los años treintas tenía, junto con el trompetista Jonah Jones en la Calle 52 de Nueva York, un sexteto que combinaba en forma extraordinaria el jazz y el buen humor. En los cincuentas combinó Norman Granz el violín de Stuff con la trompeta de Dizzy Gillespie.

Durante años, Ray Nance, que falleció en 1976, fue trompetista en la orquesta de Duke Ellington y tocaba en ella ocasionalmente el violín, casi siempre melodías de serenata y sentimentales, mientras que en la trompeta tocaba solos que se cuentan entre los grandes solos de trompetistas de la historia del jazz. Por otra parte, la creciente importancia del violín en el jazz se refleja en las interpretaciones de Nance en los años que precedieron a su muerte; tocaba en pequeños conjuntos solos de vibrante buen humor, que en estilo y fraseo lo identificaban como descendiente de la misma raíz de la que brotó como trompetista, a saber, de Louis Armstrong.

Es notable que fuese un europeo quien desencadenó el gran éxito del violín en el jazz reciente: el francés Jean Luc Ponty, nacido en 1942 e hijo de un profesor de violín, real y definitivamente electrificó el violín. Por ello, su posición es la misma que la de Charlie Christian entre los guitarristas o la de Jimmy Smith entre los organistas.

Ponty, que estudió el violín clásico (obtuvo un primer premio en el Conservatoire Nationale Supérieur de París), empezó con grabaciones de auténtico jazz, como en el "Violin Summit" con Stuff Smith, Stephane Grappelli y el danés Svend Asmussen. Se trasladó a los Estados Unidos en 1973, donde tocó, primero con Frank Zappa y después en la segunda Orquesta Maha-

vishnu, de John McLaughlin. A finales de los setentas, en Ponty se desarrollaron los impulsos que había recibido allí, para crear su propia clase de música de fusión: "Más ligera, más cálida, más romántica y más accesible" (Tim Schneckloth) que la de McLaughlin, lo que le valió el éxito entre un vasto público, hasta más allá del ámbito de la fusión. Pero también desarrolló una tendencia —según dijo *down beat*— a volverse "totalmente predecible" y a "encerrar su manera de tocar y sus arreglos en la más estrecha de las bolsas". Ponty utiliza un vasto número de accesorios para producir los sonidos electrónicos en su violín, y su música se ha vuelto un caso de estar constantemente en el límite entre los efectos extramusicales y una elevada calidad musical.

Como el músico que en realidad inició el interés contemporáneo en el violín —con sus discos de jazz, al terminar los sesentas—, Ponty fue indirectamente responsable del regreso de la música de los veteranos maestros Venuti y Grappelli.

Por la misma época de Ponty, Don "Sugar Cane" Harris se dio a conocer, tan sólo para desaparecer pronto de la escena —lamentablemente— después de un par de años. Así como Ponty proviene de la tradición del violín clásico, Harris viene del blues. Durante años viajó por los Estados Unidos con el Blues Show de Johnny Otis, donde adquirió su estilo de funky blues.

Pero la lista de violinistas contemporáneos extraordinarios sólo empieza con Ponty y Harris. Inmediatamente después —y en parte paralelos a ellos— surgieron Mike White, Jerry Goodman, Steve Kindler, los polacos Zbigniew Seifert y Michal Urbaniak, John Blake, el francés Didier Lockwood, los hindúes L. Shan-

kar y L. Subramaniam, así como —en free jazz— Leroy Jenkins, Alan Silva, Billy Bang y Ramsey Ameen.

White grabó unos discos —inspirados en Coltrane— con Pharoah Sanders. Goodman es un músico especialmente ecléctico que une el rock-jazz, el *country* y la música *hillbilly*, el sonido de Nashville, Mingus, música clásica y gitana. Urbaniak toca un tipo muy especial de música de fusión, que a menudo revela huellas de la música folklórica de su natal Polonia.

De particular importancia es Zbigniew Seifert, a quien el crítico Patrick Hinely comparó directamente con John Coltrane: "Lo que une a Seifert y Coltrane, aparte de su total dedicación a sus instrumentos, es una calidad que podríamos llamar 'cambio controlado' o 'libertad responsable'. En la música de ambos no hay manera de saber lo que va a ocurrir después, pero se puede confiar en que ellos lleguen hasta el límite."

Y dice el propio Seifert: "Lo que toco en el violín, imagino que se está produciendo en el saxofón. Admiro a Coltrane y trato de tocar como él lo haría si su instrumento fuera el violín. Probablemente ésta es la razón de que evite yo tocar mi instrumento de la manera habitual, con todos los efectos conocidos..." y McCoy Tyner dijo en los Días de Jazz de Berlín, en 1976: "¡Nunca oí antes a un violinista como él!"

Seifert se encuentra entre los grandes músicos polacos de jazz que han hecho de su país uno de los más interesantes del mundo desde el punto de vista del jazz. Su música vive en la tensión entre las raíces clásicas y su amor a Coltrane. En otras palabras, hay un Zbigniew de la música de cámara y otro que es "similar a Trane". Seifert grabó discos con Eddie

Gomez, Jack DeJohnette, John Scofield, Joachim Kühn, Cecil McBee, Billy Hart, Charlie Mariano y otros. A finales de 1978, unas cuantas semanas antes de su trágica muerte, a comienzos de 1979, los miembros del grupo Oregon, que acababan de conocer su estilo, lo invitaron al estudio. El disco resultante, "Violin", fue dedicado a su memoria.

El mundo del jazz acababa de perder a Zbigniew Seifert cuando llegó a la escena otro violinista europeo de jazz que fue inmediatamente saludado como "el nuevo Zbiggy": Didier Lockwood, procedente de Francia, la tierra clásica de los grandes violinistas del jazz. El primero de ellos fue Michel Warlop, desde finales de los veintes. Cuando Django Reinhardt y Stephane Grappelli grabaron sus discos de jazz de *big band* a comienzos de los treintas, fue con una orquesta dirigida por Warlop. Y cuando, en 1937, Warlop concluyó que Grappelli era un violinista más grande que él mismo, le regaló, como presente, uno de sus violines.

Al hacerlo, dio comienzo a una tradición. Y desde entonces, los más prometedores violinistas franceses de jazz han recibido el violín de Warlop. Grappelli lo pasó a Ponty. A comienzos de 1979, Ponty y Grappelli decidieron que Didier Lockwood era digno de poseer el instrumento de Warlop. Y así, fue entregado a Lockwood en un concierto en París.

Dice Lockwood: "Ningún otro violinista me ha conmovido e influido más que Zbigniew Seifert." También en la música de Lockwood sigue viva la tradición de Coltrane, pero él está más interesado en la música de fusión de lo que estuviera Seifert. Posee una elegancia y un encanto que muy pocos otros músicos pueden mostrar hoy en la escena de la fusión.

Es notable que Coltrane haya ejercido tan poderosa influencia sobre los violinistas. Sin embargo, su legado condujo a resultados muy distintos con músicos como Ponty, Mike White, Seifert y Lockwood. Resultó en otro estilo más en John Blake, nacido en Filadelfia, quien fue presentado por McCoy Tyner, en 1979, como miembro de su grupo. Blake es un improvisador con el quemante poder de los saxofonistas que pudieron oírse en los grupos de Tyner durante los setentas; muestra un notable interés en la música funk y el black soul.

Resulta apropiado que con la apertura del jazz a la música india hayan triunfado en la escena del jazz y de la fusión dos importantes violinistas hindúes, L. Shankar y L. Subramaniam, conocido el primero por su labor en el Shakti, de John McLaughlin, y el segundo por sus discos con Larry Coryell, Stu Goldberg, Herbie Hancock, Maynard Ferguson, John Handy y Ali Akbar Khan. Tanto Shankar como Subramaniam proceden de las mismas familias de músicos del sur de la India; ello significa que pertenecen a la cultura musical carnática de la India (la otra es la indostánica, en la parte septentrional del país). Subramaniam tiene el título de "Violín Chackravarti" (Emperador de los Violinistas), título concedido sólo a un violinista en cada generación.

La voz más sobresaliente —y demasiado poco conocida— del violín del free jazz es la de Leroy Jenkins. Sus sonidos de violín, como *clusterlike,* "golpeado", tienen una especie de impulso maniaco. Jenkins utiliza el violín como instrumento de percusión, o productor de ruidos: sin escrúpulos acerca de las reglas tradicionales del violín y la armonía. Ramsey Ameen se dio a conocer a finales de los setentas, por su labor con

Cecil Taylor, Billy Bang con el New York String Trio. Ha grabado un interesantísimo álbum de solos de violín, el cual muestra que hasta en un instrumento con tan grande y antigua tradición como el violín pueden encontrarse nuevas maneras de tocar.

No hay ningún otro instrumento del jazz que tenga tantos músicos europeos como el violín. Entre los violinistas mencionados en este capítulo hay siete europeos (aparte de once norteamericanos y dos hindúes). Además, los violinistas norteamericanos Eddie South, Stuff Smith y Alan Silva vivieron en Europa durante largos periodos; y "Sugar Cane" Harris, L. Subramaniam, y Billy Bang registraron en Europa algunos de sus discos más importantes. El punto irónico de la "i" es el hecho de que el primero de los violinistas conocidos de jazz, Joe Venuti, fuera europeo de nacimiento. Venuti solía afirmar que había nacido de padres italianos en el océano Atlántico, rumbo a América. Pero cuando Joe tenía ya más de setenta años, reconoció que había nacido en el norte de Italia, cerca del Lago di Como, donde aún viven Venutis el día de hoy.

Otros instrumentos

Durante cincuenta años —hasta aproximadamente 1950— hubo sólo una "familia" hasta cierto punto pequeña de instrumentos en los que se tocaba jazz. Eran básicamente los mismos instrumentos que ya habían sido utilizados por los hombres de jazz de la antigua Nueva Orleáns: dos instrumentos del grupo de los metales —trompeta y trombón—, y además, del grupo de instrumentos de lengüeta, el saxofón y el clarinete;

y, por supuesto, los instrumentos rítmicos: batería, contrabajo, guitarra, piano.

Sin embargo, dentro del instrumental del jazz se han ido desplazando los acentos, a tal grado que la historia del jazz puede ser escrita y dividida por instrumentos. Según esta cronología, el piano se encontraría en el principio; dominó el periodo del ragtime. Luego fue la ejecución trompetística la que avanzó al primer plano: inicialmente en Nueva Orleáns, donde los correspondientes "reyes del jazz" siempre eran trompetistas (o cornetistas), y después también en la gran época de Chicago, con trompetistas como King Oliver, Louis Armstrong y Bix Beiderbecke. La era del swing fue la era del clarinete. Con la aparición de Lester Young y Charlie Parker le correspondió al saxofón convertirse en el instrumento formador de estilos, al principio con el instrumento tenor, luego en forma pasajera el alto, y otra vez el saxo tenor. A principios de los setentas, finalmente, la electrónica se convirtió en el factor decisivo en la formación del sonido, primero en la forma de la guitarra eléctrica, pero pronto hasta tal grado que el sonido electrónico a menudo ha adquirido mayor importancia que el sonido original de los instrumentos electrónicamente amplificados o manipulados. La electrónica hace que los sonidos de los instrumentos que se sirven de ella se vayan pareciendo unos a otros. Eso es cierto para instrumentos tan diferentes entre sí como son la guitarra y el órgano. Hay grupos de rock que quedaron disueltos porque los músicos que los integraban pensaban que el órgano electrónico y la guitarra eléctrica sonaban tan iguales que creían poder prescindir de uno de los dos instrumentos. Por otra parte, la diferenciación entre estas semejanzas es uno de los capítulos

más interesantes del jazz. Es un reto fascinante diferenciar a los varios ejecutantes de la herencia de Coltrane, y no menos fascinante es diferenciar los varios sonidos electrónicos de los decenios de los setentas y los ochentas.

Ha habido tres grandes modificaciones en la instrumentación del jazz: primero, por medio del cambio —iniciado por Lester Young— de la conciencia del jazz, de la sonoridad al fraseo; después, como lo hemos indicado, por medio de la electrónica, y, por último, al abrirse el jazz a la música mundial.

Después de que Lester Young abriera brecha a la idea de que lo jazzístico no tenía que estar ligado por fuerza con la tonalización del jazz, se podía tocar jazz de hecho en cualquier instrumento si en él resultaba posible un fraseo de jazz suficientemente flexible y claro. Por eso se descubrieron para el jazz instrumentos que antes no se usaban o se usaban muy poco. La flauta, el cuerno de caza, el violín son ejemplos que ilustran esta aseveración. Mientras que algunos de estos instrumentos se trataron en algunas ediciones anteriores de este libro en forma sumaria y bajo el encabezado de "Otros instrumentos", ahora se hace necesario dedicarles secciones especiales a la flauta, el violín, etcétera.

Otro motivo de este actual proceso de descubrir nuevos instrumentos para el jazz es el interés de los músicos en el sonido mismo. En la sección "Los elementos del jazz", mostramos que el sonido es un indispensable elemento del jazz, y en el curso de la historia del jazz el interés en el sonido ha crecido continuamente. Existen hoy músicos y grupos para quienes la participación en el sonido y la alegría de éste se han vuelto de máxima importancia.

Descubrir sonidos nuevos ha sido un decisivo factor motivador para los músicos del jazz. A finales de los sesentas pareció que la electrónica en forma especial era apropiada para esta función. Pero entonces quedó en claro que precisamente el "sobreabasto" de posibilidades sonoras en la electrónica —hemos analizado esto en el capítulo sobre el órgano y los instrumentos de teclado— causaba problemas a la individualidad y al estilo personal. Como hemos visto, el principal objetivo del interés en el sonido es llegar a una expresión *personal*. Y por ello, paradójicamente, la conciencia del sonido que va asociada a la electrónica condujo a un renacimiento del jazz acústico desde finales de los setentas.

Pero volvamos al tema de los "instrumentos misceláneos". Muchos de ellos son utilizados como instrumentos secundarios, y los hemos mencionado al analizar el instrumento primario de cierto músico: el chelo, en conexión con el contrabajista Oscar Pettiford; el clarinete bajo, introducido por Eric Dolphy en el capítulo del clarinete; el oboe y el fagot en relación con Yusef Lateef en los capítulos sobre el tenor y la flauta. También hemos analizado a Roland Kirk, quien, además de todos sus otros instrumentos, tocaba dos saxofones arcaicos, utilizados principalmente en las bandas militares españolas de fin del siglo pasado: el stritch y el manzello

Hasta dónde se ha ampliado en estos años el marco de los instrumentos de jazz se hace patente cuando se oyen las improvisaciones en *arpa* de Alice Coltrane. Ya en los años cincuentas habían intentado Corky Hale en la costa occidental de los Estados Unidos y Dorothy Ashby en Nueva York tocar jazz en el arpa. (Una curiosidad: la primera arpa de jazz de que se

tiene noticia fue tocada por Caspar Reardon en 1934, en el disco de Jack Teagarden de "Junk Man", con Benny Goodman, y después por Adele Girard en "Jazz Me Blues" de Joe Marsala, ¡con Eddie Condon y Joe Bushkin!) Pero fue la modalidad del jazz nuevo la que parece haberle abierto el camino a este instrumento tan difícil de afinar y siempre urgido de nuevas afinaciones. Por primera vez en Alice Coltrane el sonido del arpa se convierte en algo más que un simple truco efectista.

Para dos instrumentos se cerró un círculo: para el *órgano de boca* o *armónica* y para la *tuba*. En la vieja Nueva Orleáns, la tuba —ya lo hemos mencionado— fue una especie de precursora del contrabajo. Hoy, músicos como Howard Johnson, Don Butterfield, Bob Stewart, Joe Dailey y Earl McIntyre están tocando solos de tuba con una agilidad similar a los de un clarinete. El cantante de blues Taj Mahal empleó toda una sección de tubas como acompañamiento en una de sus grabaciones. Howard Johnson dirigió durante breve tiempo una banda de tubas durante los setentas. Como suele olvidarse al hombre que inició todo este desarrollo, se debe indicar que desde los cincuentas en Los Ángeles, el contrabajista Red Callender, el maestro de Charles Mingus, incorporó la tuba a los entonces predominantes sonidos de la costa occidental.

El órgano de boca es el "arpa" del cantante de folk blues. Los dos Sonny Boy Williamson, Sonny Terry, Junior Wells, Shakey Jake, Little Walter, Big Walter Horton, James Cotton, Carey Bell, Whispering Smith y muchos otros han tocado en él solos de maravillosa expresividad, casi "hablados" —generalmente en el marco de aquellos sencillos grupos de blues como existían en los estados del sur o en el South Side

de Chicago, donde aún subsisten—. Sin embargo, este instrumento siempre había tenido cierto matiz de primitivismo folklórico. El belga Toots Thielemans liberó de esta aflicción a la armónica. La toca con una movilidad y una riqueza de ideas que recuerdan a los grandes saxofonistas de la época del cool-jazz.

Desde que surgió la amplificación electrónica, la armónica ha recibido igualdad de derechos en la familia de los instrumentos. También ha hecho avances en la actual música de blues-rock, donde la tocan músicos blancos como Paul Butterfield o John Mayall, al estilo de los grandes "arpistas" negros del blues. Magic Dick ha aportado interesantes solos de armónica en un contexto de rock puro. Stevie Wonder ha combinado el refinamiento de Thielemans con el sonido de "arpas" del viejo blues. Mauricio Einhorn ha incorporado el sonido de Thielemans a su natal música brasileña, aumentando el sentimiento rítmico específicamente brasileño.

Vienen después instrumentos como el corno francés, el oboe, el corno inglés y el fagot. Sus "padres" (en función del jazz) fueron, desde los cincuentas, Julius Watkins y Yusef Lateef. Watkins tocó el corno francés en discos con músicos importantes como Kenny Clarke, Oscar Pettiford y Quincy Jones, llegando a una notable intensidad de jazz, difícil de encontrar en su complicado instrumento. Lateef —destacado músico del saxofón tenor, la flauta, el oboe, el fagot, así como diversos instrumentos exóticos como el argol (una especie de oboe egipcio)— fue el precursor, desde antes de Coltrane, de la apertura del jazz a la música mundial. Durante los cincuentas, el tenorista Bob Cooper tocó el oboe y el corno inglés en grabaciones

de jazz de la costa del oeste, incluso algunas con Max Roach a la batería. Quizás los más interesantes solos de fagot en el jazz de hoy sean los de Frank Tiberi. Paul McCandless ha surgido al foro en el grupo Oregon, con el oboe y el corno inglés. Es un músico con raíces en la tradición romántica de estos instrumentos. Vincent Chancey ha tocado inteligentes solos de corno francés en el conjunto de Carla Bley, que también reflejan su romanticismo.

Una inteligente mezcla de música de viento y electrónica es el liricón, instrumento de viento similar al saxofón, que controla un sintetizador. Lo han tocado Tom Scott, Michal Urbaniak, Sonny Rollins, Wayne Shorter y otros músicos, claramente "humanizando" los sonidos electrónicos.

Pero pasemos a algunos instrumentos de cuerda misceláneos. La mandolina ha sido tan identificada con el sonido de la serenata de los grupos de mandolineros italianos que puede parecer paradójico que haya llegado hasta el jazz. Pero esto ha sucedido; característicamente, al principio por medio de músicos cercanos a la música country y occidental (que, al mismo tiempo, son verdaderos "Swingers"): Tiny Moore y Jethro Burns. Este último grabó sus primeros discos de mandolina desde los cuarentas, con los Texas Playboys de Bob Wills. En un marco moderno, el guitarrista John Abercrombie (especialmente convincente en sus grabaciones de cuarteto con McCoy Tyner) y ante todo David Grisman han tocado la mandolina. Grisman, que ha obtenido éxitos cada vez mayores desde el fin de los setentas, creó sonidos de cuerda que parecen el equivalente contemporáneo del Quintet du Hot Club de France, de Django Reinhardt.

En la sección acerca del contrabajo ya hemos men-

cionado a los "padres" del chelo en el jazz. Pero tocaría a Abdul Wadud (que ha grabado con no pocos músicos de la AACM) y a David Darling llevar a su plenitud el potencial de este instrumento en el jazz de hoy: Darling con sonidos romantizados y estetizados y mucha duplicidad, Wadud, con convincente sentimiento del jazz y un asombroso talento para la improvisación (y sin embargo, completa conciencia de la tradición clásica y romántica del chelo). Otro destacado chelista de la corriente principal del jazz de hoy es Jean-Charles Capon, de Francia. En el chelo tocan free jazz David Eyges, Irene Aebi (principalmente en el grupo de Steve Lacy) y Tristan Honsinger, este último con un radical desdén a toda componenda que, hasta cierto punto, recuerda el estilo de guitarra de Derek Bailey. Eyges, quien dice haber sido influido por el blues country, Ornette Coleman y los grandes violinistas del jazz, ha grabado emocionantes dúos de chelo y saxofón con Byard Lancaster.

Otra manera de descubrir nuevas posibilidades de sonido es mediante la invención de nuevos instrumentos. Emmet Chapman inventó el "stick", instrumento eléctrico de diez cuerdas capaz de producir tan ricos sonidos que parece que estuviesen tocando varios instrumentos de cuerda. Chapman ha grabado con Michal Urbaniak, la Transfusion Big Band del baterista Les DeMerle, y otros.

El horizonte de los instrumentos se extendió más aún gracias a los instrumentos exóticos que surgieron en el curso de la apertura del jazz a las otras grandes culturas musicales del mundo. Por ejemplo, Don Cherry ha empleado instrumentos de Laponia, África, Tíbet, la India, China y demás. Han Bennink ocasionalmente

emplea el dhung, gigantesco corno alpino del Tíbet. Collin Walcott, Bill Plummer y otros han tocado el sitar indio para discos de jazz. El saxofonista Charlie Mariano estudió durante años el nagaswaram, instrumento del sur de la India, similar al oboe, primero en la ciudad de Kuala Lumpur y después en una pequeña aldea. Ha creado una conjunción única de espiritualidad carnática (la India del Sur) y la tradición de Coltrane.

Uno de los más interesantes entre estos músicos es Stephan Micus, "músico mundial" en toda la extensión de la palabra. Micus domina una cítara de Baviera, flautas de bambú de Japón, un rabab de Afganistán e instrumentos de Bali, la India y el Tíbet... además de una gaita escocesa. Durante años recorrió Asia estudiando estos instrumentos. Los toca con una profunda internalización de su tradición y espiritualidad, uniendo sus sonidos en un río musical que hace audible la corriente de la conciencia interior. Al término del capítulo sobre el jazz en los setentas, analizamos un nuevo tipo de artista que toca música mundial. Hemos mencionado muchos músicos que representan este tipo. Pero casi ninguno lo representa en forma tan ideal y visionaria como Micus. El espacio interior de los sonidos, en busca del cual muchos músicos se atrevieron a aventurarse con la electrónica, Micus no sólo lo imagina, sino que lo realiza; no con la electrónica, sino con instrumentos milenarios.

V. LOS CANTANTES DE JAZZ

Antes de que hubiera jazz hubo blues y shouts, worksongs y spirituals, el rico tesoro de la música popular blanca y negra cantada en el sur de los Estados Unidos; había lo que Marshall Stearns ha llamado el "jazz arcaico". De esta música surgió el jazz. Es decir, que nació de la música vocal. Muchas cosas en la formación del sonido jazzístico se explican porque los ejecutantes de instrumentos de viento imitan en ellos la voz humana. Especialmente visible se hace eso en los sonidos *growl* de trompetas y trombones de Duke Ellington, por ejemplo, o con el clarinete bajo de Eric Dolphy. Por otro lado, es el jazz hoy una música tan exclusivamente instrumental que sus normas se establecen igual que sus criterios a partir de lo instrumental, y lo mismo sucede con los estándares del canto en el jazz. El vocalista del jazz trata su voz como a un instrumento, como trompeta o trombón o —sobre todo hoy— como si fuera un saxofón. Por eso los criterios importantes para la música popular europea son irrelevantes para el jazz, entre ellos la pureza de la voz o el volumen de la misma y su registro. Algunos de los cantantes de jazz más importantes tienen —de acuerdo con cánones clásicos— voces "feas". Muchos tienen un registro vocal tan limitado que apenas excede de la amplitud tonal de una canción de Schubert.

El dilema del canto en el jazz estriba en esa paradoja: todo el jazz viene de la música vocal, pero el canto del jazz viene de la música instrumental. No en

vano algunos de los mejores cantantes de jazz son excelentes instrumentistas —a la cabeza de todos Louis Armstrong.

Una y otra vez en toda la literatura de jazz —entre los críticos más variados— se concibe como especial distinción que un instrumentista, por ejemplo el saxo alto Johnny Hodges, tenga un *sound* que se parezca a la voz humana. Por otra parte, no se le puede decir a un cantante nada más halagador y bello que sabe tratar su voz "como si fuera un instrumento".

Símbolo del dilema del canto jazzístico es que en casi todas las encuestas de los años cincuentas se escogiera para el primer lugar a un hombre que en opinión de la mayoría de los críticos no es cantante de jazz: Frank Sinatra. La causa de su triunfo también dentro del mundo del jazz no fue la tantas veces aducida penetración de los criterios comerciales en el jazz. Fueron precisamente algunos de los músicos de jazz y de los críticos que menos se inclinan por los compromisos los que votaron a favor de él. Y en efecto, no hubo dentro del jazz ningún cantante que cantara con tanta musicalidad y sensibilidad como Frank Sinatra y que al mismo tiempo tuviera su formato. En la música comercial, fue Frank Sinatra quien estableció las normas para casi todos los que vinieron después de él. Su lugar en las encuestas de jazz no se basa en una apreciación equivocada, sino que es consecuencia directa del dilema vocal del jazz.

Sólo existe un ámbito que permanece fuera de este dilema: el blues. Pero precisamente por eso se hace más patente el círculo vicioso del canto de jazz: durante decenios enteros, la mayoría de los cantantes de jazz con éxito comercial entre un gran público se hallaban fuera de la legítima corriente del blues, mientras

que los vocalistas más destacados del auténtico blues eran desconocidos, cuando menos hasta que se produjeron los grandes éxitos del blues en la música comercial de los años sesentas. Estos éxitos empezaron —ya a partir de la segunda mitad de los años cincuentas— con Ray Charles. He aquí a un verdadero cantante de blues, con la tradición del folk blues y del gospel, que fue aceptado por todo el mundo moderno del jazz y que había encontrado también más allá del área de blues y jazz a un gran público. Con toda justicia se ha señalado que nadie en los años cincuentas hizo más a favor de que el jazz volviera a la conciencia general de los Estados Unidos que Ray Charles. Pero Charles fue sólo el último —¡el último en aquellos días!— de una interminable cadena de cantantes de blues cuyos representantes más antiguos desaparecen en algún momento del siglo pasado en la oscuridad del sur de los Estados Unidos; fue, al mismo tiempo, el primero de esa serie continuada hasta hoy de cantantes que cantan blues y que no obstante ese hecho, tienen grandes éxitos comerciales con el público blanco.

Los primeros representantes conocidos de este folklore de blues son "Blind" Lemon Jefferson, un mendigo ciego de Texas, y Huddie Ledbetter, llamado "Leadbelly", que estuvo recluido en la prisión estatal de Angola en Louisiana, primero por asesinato y luego durante varios años por intento de homicidio. De ellos, la línea pasa por Robert Johnson, originario del estado de Mississippi y asesinado en Texas, Big Bill Broonzy y Son House hacia los muchos cantantes de blues que convierten a Chicago en la capital del blues de los Estados Unidos, no obstante que todos estos cantantes son originarios de los estados sureños: Muddy Waters,

Little Brother Montgomery, St. Louis Jimmy, Sunnyland Slim, Sonny Boy Williamson, Little Walter, Memphis Slim, Howlin' Wolf y muchos otros. También John Lee Hooker, que vive en Detroit, pertenece a ellos. Casi todos estos cantantes de blues son a la vez destacados guitarristas; cuando tocan piano, acompañan su canto de blues con incitantes bajos de boogie-woogie. (Otros cantantes de blues se mencionan en la sección sobre el blues.)

En corriente ininterrumpida se dan a conocer, a través de las décadas, siempre nuevos cantantes de blues que llegan del sur a las ciudades del norte y del oeste: existen, pues, dos corrientes principales de esta gran migración del blues, así como existen también dos estados principales: Texas y Mississippi. La gente de blues originaria de Mississippi emigra generalmente a Chicago, los de Texas se dirigen a California. Las dos corrientes son diferentes entre sí en lo musical: la corriente de Mississippi es más áspera, *dirtier*, más sucia, la de Texas más elástica, suave, flexible. Es la corriente de Texas la que se unió a las grandes orquestas del Medio Oeste en la era del Swing y que ha conducido al Swing-blues y al jazz-blues. Por supuesto, encontramos todas las mezclas y todos los entrelazamientos imaginables.

La corriente de blues de Mississippi y de Texas y de todos los demás estados del sur fluye ininterrumpidamente desde hace más de cincuenta años. Pero el sur sigue repleto de grandes talentos del blues. Mucha gente del blues resiste a las tentaciones del norte y del oeste, como el grandioso Lightnin' Hopkins, originario de Texas. Aún hoy canta sus blues en las piqueras de Houston, con textos en los que se refleja la vida de su ciudad.

El blues estaba en los años setentas tan vivo como

en los treintas o en los veintes. A partir de los años sesentas hay una nueva generación de cantantes de blues que están llenos de esas protestas conscientemente manifestadas en lo racial y lo social y que se encuentran en forma parecida en muchos músicos de jazz contemporáneos. A esa nueva generación de blues pertenecen, por ejemplo, el cantante y ejecutante de órgano de boca Junior Wells o los cantantes guitarristas Buddy Guy, Albert King, Albert Collins y —sobre todo y creciente en significación— Otis Rush y Taj Mahal, que tiene éxito entre el público contemporáneo de rock. Ya no *esperan* —como en 1924 Trixie Smith y muchos otros vocalistas de blues de los tiempos antiguos— con desesperación e ironía (las cuales coexisten en el blues) que "algún día el sol alumbre también en su puerta trasera" (¡la ironía está en la consciente renuncia a la puerta delantera!); ahora *piden* llenos de confianza en sí mismos, como en 1967 el cantante-pianista Otis Spann: "I Want a Brandnew House."

Cuando en el verano de 1960 visité la cárcel estatal de Angola, en Louisiana, escuché a varios músicos de blues jóvenes, entre los cuales cualquiera era tan bueno como los nombres conocidos del canto de blues en Chicago —entre ellos Robert Pete Williams, que después quedó libre y se labró la fama por sí solo en los círculos de blues, antes de su muerte ocurrida en 1980—. En Angola se había desencadenado una tempestad la víspera. Uno de los presidiarios me contó que apenas escapó de ser herido por un rayo. Todavía se encontraba bajo la impresión del miedo, a tal grado que yo, como no queriendo, mencioné que quizá algún día convertiría esa vivencia en un blues, y ya estaba el hombre tocando unos acordes en su guitarra para improvisar su "Lightnin' Blues" —el blues del rayo—.

Lo más asombroso de todo fue el texto, en el que la experiencia se reflejaba con una intensidad y expresión muy realistas. Estos textos son en realidad "jazz and poetry". Aquí, la diferencia entre "jazz" y "poetry" consiste tan sólo en el vocablo, mas ya no en el asunto.

Uno de los cantantes guitarristas de más éxito del auténtico "big city blues" es el ya mencionado B. B. King, originario del "estado del blues", Mississippi, y primo del antiguo gran hombre del folk blues Bukka White. En la Encyclopedia of Jazz de Leonard Feather se menciona como deseo más ferviente de B. B. que los negros "ya no se avergüencen del blues como de su música más original". Y en efecto, B. B. King logró una aportación esencial en ese sentido, no obstante que sigue habiendo —sobre todo en la clase media aburguesada— negros que ven con desdén al blues como algo rústico, primitivo y arcaico y que quieren distanciarse de él. El negro de Estados Unidos no hallará en su propio yo el camino a la igualdad sin inhibiciones y admitida irrestrictamente mientras no se sienta igualmente orgulloso del blues en el sentido en que los alemanes se sienten orgullosos de Beethoven o los italianos de Verdi...

Desde un principio fueron fluctuantes los límites entre el folk blues, como área separada que todavía permanece fuera del jazz, y el jazz propiamente dicho. Hay toda una serie de cantantes que en verdad son auténticos vocalistas del blues, pero que cuentan mucho más como pertenecientes al mundo del jazz que al mundo del blues. El primero de ellos, fundador de esta tradición, fue Jimmy Rushing, muerto en 1972. Rushing, originario de Oklahoma —estado que siempre perteneció al área de influencia de Texas— se convirtió en *el* vocalista de blues por antonomasia del

estilo Swing. Fue el primero que ya no cantó —como la gente del folk blues— "sobre el *beat*", sino que anticipó o retardó el beat, cantando en derredor de los puntos de gravedad rítmica y oponiéndoles sus propios puntos de gravedad, creando así tensiones adicionales. Rushing fue, en los años treintas y cuarentas, el cantante de Count Basie, y correspondía exactamente a lo que fue la canción tema de Basie: "Swingin' the Blues". Otros cantantes de este tipo son Jimmy Witherspoon, que vive en California, y Big Miller, originario de Kansas City. En la orquesta de Count Basie de los años cincuentas se encargaba Joe Williams del papel de Jimmy Rushing. Williams es un músico grandioso que lleva a sus baladas una intensidad de blues que por otro lado está marcada por el refinamiento del blues moderno.

Big Joe Turner, radicado en Nueva Orleáns, es el vocalista de blues del boogie-woogie. Cantó en los años treintas con los grandes pianistas del boogie y tuvo nuevamente éxito —igual que muchos otros *bluesmen*— una generación más tarde, a través de la ola del rock and roll. También "Champion" Jack Dupree —lo de "champion" porque fue boxeador en sus inicios—, Fats Domino y el profesor Longhair (muerto en 1980) —los tres originarios de Nueva Orleáns—, Memphis Slim, que vive en París, así como Roosevelt Sykes, de Louisiana, o el difunto Otis Spann son algunos de estos músicos del blues del boogie.

Un paso adelante —quizás dos— se encuentra Leon Thomas, que combina la tradición del blues con la música de la época posColtrane en improvisaciones en *falsetto*, libres, como cascadas, para las cuales también encontró inspiración en la música folklórica, como la música de las tribus pigmeas del África central. Thomas

muestra la aguda conciencia política de la nueva generación de blues de manera particularmente ejemplar: "¿Cuánto cuesta enviar un hombre a la Luna? Yo pienso en los niños hambrientos que veo cada tarde..." Resulta lamentable que en años recientes este extraordinario cantante sólo se haya dejado oír en un contexto de rock, donde a menudo ni siquiera se menciona su nombre.

La línea que va de "Blind" Lemon Jefferson a través del South Side de Chicago al canto de blues moderno de Otis Rush y B. B. King constituye la columna vertebral de todo el jazz cantado. Podríamos llamar a ésa línea la "línea de blues" del canto jazzístico: antes de ella se destaca la "línea del song"; sin embargo, es importante que nos percatemos de que entre ambas líneas existe una relación constante e intensiva. Eso se hace patente en el primero de los importantes cantantes de la "línea del song", en Louis Armstrong, porque la música de Armstrong sigue siendo aun allí donde no es blues —y en el sentido ortodoxo generalmente no es blues— música referida al blues. El canto de Armstrong ejemplifica el carácter instrumental del concepto básico del canto en el jazz, concepción que se hace más evidente en aquellos vocalistas de jazz que son simultáneamente instrumentistas de los antiguos cantantes de blues, que en su mayoría eran al mismo tiempo guitarristas, pasando por el trombonista Jack Teagarden, hasta los cantantes-instrumentistas de nuestros días.

El *London Times* escribió hace años, después de una presentación de Armstrong en Londres: "Por supuesto, esta voz es fea, medida por lo que los europeos llamamos belleza del canto. Pero la expresión que Louis Armstrong pone en su voz, todo lo que vibra y tiem-

bla de alma y corazón y profundidad en cada tono, la hace más bella que la mayor parte de lo que hay en el canto técnicamente perfecto y de bello timbre, pero carente de alma y frío, en el mundo blanco de hoy."

Hot Lips Page, que murió en 1954 —desconcertante doble de Louis Armstrong—, se acercó a Satchmo no sólo como trompetista, sino también como cantante. El trombonista Jack Teagarden, muerto en 1964, cantó algunos de los dúos más divertidos y chispeantes entre los vocalistas de la historia del jazz, junto con Louis Armstrong. Teagarden es maestro del "refinamiento" del canto de blues y ya lo era en los años treintas, mucho antes de que la ironía del "refinamiento" del blues se considerara como "moderna", hacia fines de los años cincuentas. Más tarde, en un ámbito estilístico más moderno, encontramos al director de orquesta Woody Herman con un refinamiento parecido, de buen gusto y musicalmente agradable, pero sin la expresividad de Teagarden y menos aún de los grandes vocalistas de tez oscura.

Es significativo que la mayoría de los vocalistas masculinos que acabamos de mencionar sean en primer término instrumentistas: trompetistas, trombonistas, saxofonistas. Entre los cantantes de sexo masculino casi sólo se mantuvieron dentro del ámbito más estricto del jazz aquellos que son en primer término instrumentistas. La mayoría de los otros que en algún momento empezaron dentro del jazz o en sus cercanías han cambiado a la música comercial: Bing Crosby, Frankie Laine, Perry Como, Matt Denis, y el musicalmente grandioso Mel Tormé, siempre oscilando entre el jazz y la música comercial y uniéndolos entre sí, quien se cuenta entre los intérpretes mejores y más "swinging" de las canciones de los grandes compositores po-

pulares de los Estados Unidos. Es sintomático que Nat King Cole fuese un excelente vocalista de jazz mientras fue pianista, pero en la medida en que se fue haciendo cantante de éxito en el sector comercializado, empezó a dejar en segundo plano la ejecución pianística. Pero Nat es ciertamente un cantante en cuya voz se percibe, hasta su muerte en 1965, el pasado del jazz. Su influencia se ha extendido sobre toda una generación de cantantes entre Ray Charles y Stevie Wonder. En última instancia, la razón por la cual la música comercial norteamericana es la mejor del mundo es que muchas de las estrellas comerciales proceden del jazz y han pasado por la dura escuela del jazz antes de tener éxito en la música comercial. Fuera del mundo de la canción, son ejemplos ilustrativos de esta aseveración Glenn Miller, Harry James, Tommy y Jimmy Dorsey.

Ejemplos para documentar que el instrumentista de jazz dispone de condiciones previas especiales para ser también un buen vocalista los hubo no sólo en los tiempos de Hot Lips Page y de Jack Teagarden, sino que los hay también hoy: el baterista Grady Tate, el trombonista Richard Boone, el saxo tenor George Adams, el guitarrista George Benson y los trompetistas Chet Baker y Clark Terry son ejemplos de notables vocalistas dentro de su área estilística; Terry, además, con mucha chispa y buen humor, Boone con una combinación de blues tradicional y sátira contemporánea, Baker con una clase de fragilidad casi "femenina", Benson (también él) con mucha de la tradición de King Cole, Adams con el ataque masculino conocido por su manera de tocar el tenor.

En los años cuarentas fue Billy Eckstine entre los hombres lo que Sarah Vaughan era entre las "girl

singers". Eckstine poseía entonces el mayor talento vocalístico después de Louis Armstrong y Jimmy Rushing. Pertenecía al círculo de bebop en derredor de Dizzy Gillespie y Charlie Parker y se dejó llevar tanto de su gran entusiasmo por la música de ellos que hasta empezó a aprender a tocar un instrumento... el trombón. "Jelly, Jelly" fue el gran éxito (aún popular) de "Mr. B.", que relacionó el bebop con la tradición del blues.

Con Billy Eckstine hemos llegado al bop, y debemos mencionar a Babs Gonzales (que falleció en 1979), cuyo divertidísimo grupo Three Bips and a Bop alcanzó notable éxito a finales de los cuarentas y que después —como escritor de "Oop-Bop-A-Da"— fue una de las voces más divertidas del bebop; Earl Coleman, cuyo sonoro barítono una vez fue acompañado por Charlie Parker; y Kenneth "Pancho" Hagood y Joe Carroll, los cuales trabajaron con Dizzy Gillespie. Carroll recordaba a la gente a Dizzy, en movilidad de voz y sentido del humor. Desde luego, al hablar de los vocalistas del bop no debemos olvidar al propio Dizzy Gillespie. La voz aguda de Dizzy, que tenía un sonido un tanto oriental, corresponde tanto al trompetista Dizzy como la voz de Satchmo correspondía a *su* trompeta. Jackie Paris llevó la concepción vocal del bop al cool jazz. Oscar Brown, Jr., personalidad radiante, es un cantante, artista de club nocturno y autor de letras de canciones. Johnny Hartman es un "cantante para músicos", cuyo fraseo flexible y fluido —como en sus baladas grabadas con John Coltrane— ha sido muy admirado por los conocedores. Bill Henderson y Mark Murphy cantan con un concepto saludable, inspirado en Basie; el último ha llevado toda una era del jazz a la canción con notable refinamiento. Mose

Allison transforma, en un estilo totalmente personal, el blues blanco y negro y canciones folklóricas en sus propias composiciones con un moderno carácter de soul. En realidad, cuando cantar soul llegó a ser lo "in" en los sesentas y setentas, algunos cantantes blancos que no conocían la tradición negra se remitieron todos ellos al blanco Mose Allison —quien, desde luego, procede de un poblado abrumadoramente negro de Mississippi, y que desde la niñez había absorbido la música folklórica negra.

No cabe duda: la cosecha de cantantes masculinos —más allá de los grandes vocalistas del blues y más allá del gran Louis Armstrong— es más bien escasa. Y eso también encaja en nuestro hallazgo del dilema vocal del jazz. El canto de jazz fuera de la rama del blues es tanto más importante cuanto más instrumental es la forma en que se emplea la voz humana. La voz femenina tiene en ese aspecto mejores posibilidades que la masculina. Ciertamente es característico que unos pocos cantantes varones hayan tenido voces que parecían deformadas por la naturaleza, o que al menos parecían insólitas, empezando por Louis Armstrong. A menudo, la deformación aumenta la expresión.

También del ámbito del bebop surgió un desarrollo que condujo a un grupo vocal de enorme éxito, el Lambert-Hendricks-Ross Ensemble. Eddie Jefferson —desde comienzos de los cuarentas— fue el primero en poner letra suya a solos de jazz grabados con sus propias canciones. Fue seguido por King Pleasure (cuya adaptación de un disco de James Moody, "Moody's Mood for Love", obtuvo enorme éxito en 1953) y la británica Annie Ross (cuya canción "Twisted", basada en una improvisación de tenor de Wardell Gray, tuvo gran éxito

en 1952). Jon Hendricks llevó este enfoque a su cúspide. Fue el verdadero "poeta del solo de jazz", un "James Joyce of Jive", como lo llamó la revista *Time*. Dave Lambert (que falleció en 1966) había arreglado y grabado un grupo vocal en 1945 con la *big band* de Gene Krupa, "¿What's This?", que fue el primer bebop vocal grabado. Y, en cierto sentido, Dave Lambert, Jon Hendricks y Annie Ross se unieron musicalmente desde antes de formar el grupo Lambert, Hendricks y Ross, en 1958. El trío empezó con vocalizaciones de discos de Count Basie, y pasó de allí a desarrollar un estilo de conjunto vocal entretenido y brioso que ha seguido siendo único, vocalizando toda la gama del jazz moderno. Cuando estos tres cantaron solos de Charlie Parker, Lester Young, Sonny Rollins, Miles Davis, Oscar Pettiford, John Coltrane y otros, con letra de Jon Hendricks, teníamos la sensación de que esto era lo que aquellos grandes músicos habían querido decir. Cuando Annie Ross regresó a Inglaterra en 1962, Yolande Bavan, nacida en Ceilán, ocupó su puesto hasta que el trío finalmente se disolvió en 1964. Sin embargo, Hendricks y Eddie Jefferson (que falleció en 1979) llevaron adelante este estilo hasta los tiempos modernos: Hendricks también en una comedia musical basada en la muy elogiada "Evolution of the Blues", que había creado para el Festival de Jazz de Monterey; Jefferson, en una inspirada colaboración con el joven clarinetista alto Richie Cole.

Pero la "línea de la canción", como la hemos llamado, de varones cantantes de jazz también continúa desarrollándose. Ha sido llevada a nuestros tiempos por cantantes como el mencionado Mark Murphy, así como por Bob Dorough, Joe Lee Wilson, Gil Scott-Heron, Lou Rawls, Ben Sidran y Tony Middleton.

Murphy y Dorough interpretan canciones de los grandes compositores de la música popular norteamericana, con la especial intensidad del jazz contemporáneo. Rawls ha desarrollado la música soul a su propia manera, y Wilson es el cantante de la nueva vanguardia neoyorquina: trabajó con Archie Shepp y Rashied Ali, entre otros. Scott-Heron es un poeta del *ghetto* con una aguda conciencia política y social. Sidran, que también ha surgido al foro como pianista, ha creado una clase peculiar de "canto hablado" en el campo de la fusión. Con su ronca voz, Middleton (que grabó con el gran acompañante Ellis Larkins al piano) a veces suena como un modernizado y vocalizado Ben Webster.

Hemos mencionado la poderosa influencia de la música brasileña sobre el jazz moderno, por lo que debemos nombrar a algunos de los cantantes de este país: primero, las dos grandes "figuras patriarcales" de la música brasileña moderna, Antonio Carlos Jobim y João Gilberto; después, entre los vocalistas más jóvenes, Edu Lôbo, Gilberto Gil, Caetano Veloso y ante todo Milton Nascimento. Todos ellos poseen el encanto melódico y la poesía que hacen tan inconfundible la música brasileña; los más jóvenes también tienen una manera más contemporánea y un enfoque crítico social.

Por último, el más célebre y más frecuentemente nombrado de todos los vocalistas contemporáneos, Al Jarreau. Cantando, haciendo ruidos guturales, riendo, quejándose, chillando, susurrando: domina un arsenal incomparable de posibilidades vocales. Nacido en Milwaukee, Jarreau procede de una vieja familia de la Louisiana, *creole*, de habla francesa: "Desde luego, hay mucho de Nueva Orleáns en mi música, mucho

de Louisiana, y eso significa mucho de África..." Jarreau dice que tomó la clave de Billie Holiday y de Nat King Cole y especialmente del trío Lambert-Hendricks-Ross. Tal conexión es hasta visible: cuando Al canta sus frases similares a las de un saxofón, mueve los dedos y las manos como si estuviese tocando algún instrumento imaginario, exactamente como John Hendricks lo hacía hace años. La garganta de Jarreau produce toda una orquesta de sonidos: tambores y saxofones, trompetas y flautas, congas y contrabajos, todo desde la boca de un solo hombre, desde el bajo más profundo hasta el más alto *falsetto*, como si tuviese a su disposición una docena o más de diferentes voces masculinas o femeninas.

Hemos dicho mucho acerca de la tradición de la música negra en este libro. Entre los instrumentalistas, los músicos de vanguardia —como los del círculo de la AACM— a menudo son los que mantienen esa tradición. La situación es completamente distinta para los vocalistas. En forma especial entre las cantantes, los músicos de vanguardia casi no tienen nada que hacer con la tradición. Aquí, la tradición negra en gran parte es cultivada en un campo exterior al jazz: el área de la música pop. Esto ya estaba ocurriendo con los triunfales cantantes de soul de los sesentas (inimaginables sin Ray Charles): Otis Redding a la cabeza, por vía de James Brown (cuyo grito: "¡Díganlo en voz alta: soy negro y estoy orgulloso!" hizo más por la nueva confianza de las masas negras que todas las palabras de gente como Eldridge Cleaver, Rap Brown o Stokeley Carmichael) y Marvin Gaye ("¡Salven al mundo, salven a los niños, salven a los bebés!") hasta Stevie Wonder. Lo que estos vocalistas cantan tiene un sentido muy similar a lo que intentaban Charles

Mingus y Roland Kirk, "música negra": de hecho, en particular con Stevie Wonder, "música clásica negra". Wonder ha sido comparado como compositor con Duke Ellington. Sus álbumes, algunos de los cuales constan de varios discos —"Songs in the Key of Life", "Hotter Than July" y "Journey Through the Secret Life of Plants"— son composiciones similares a suites concebidas como obras largas con una coherencia interna; resumen y recapitulan el acervo de la música negra, de manera similar a Ellington. Wonder es un músico de fascinadora universalidad y flexibilidad. Es compositor y arreglista además de cantante, toca casi todo instrumento imaginable en sus discos, y domina todas las técnicas de los estudios modernos: *overdubbing*, toda clase de sintetizadores y manipuladores de sonido, etc., como si el estudio con todos sus aparatos eléctricos sólo fuese un instrumento adicional en el que pudiera tocar música (lo que, en realidad, es).

VI. LAS CANTANTES DE JAZZ

La historia del canto de blues ejecutado por mujeres empieza más tarde que la del canto masculino. No se tienen noticias de cantantes femeninas del tiempo "arcaico". Cantantes de folk blues como "Blind" Lemon Jefferson, Leadbelly o Robert Johnson no tenían contraparte femenina; ni sus sucesores actuales lo tienen. En el sencillo mundo del blues rural reina el hombre: la mujer es objeto. Eso cambió en el momento en que el blues penetró a las grandes ciudades estadunidenses del norte. Con eso empieza, a principios de los años veintes, la gran era del blues clásico, cuya "madre" fue Ma Rainey y cuya "emperatriz" fue Bessie Smith. En la sección dedicada a Bessie, hemos hablado detenidamente de la era clásica del blues. Cantantes como Bertha Chippie Hill, Victoria Spivey, Sippie Wallace y Alberta Hunter llevaron adelante el mensaje del blues clásico, mientras que Big Mama Thornton lo incorporaba al ritmo y blues. Pero es importante notar que a finales de los veintes el clima musical y social ya estaba cambiando. El acento se desplazó del blues al song. Las primeras cantantes en esta área fueron Ethel Waters, Ivy Anderson y Mildred Bailey, que bien valen la pena de escucharse hoy todavía. Ethel Waters demostró primero, todavía en los años veintes, las posibilidades que existen para la canción del jazz en los songs comerciales, sobre todo en los de mejor calidad. Ivy Anderson se hizo en 1932 cantante de la orquesta de Duke Ellington y lo fue durante

casi doce años. Duke la señala como la mejor vocalista que jamás tuvo. Mildred Bailey, de ascendencia india, fue famosa vocalista de la era del Swing, de gran sensibilidad y artístico fraseo. Casada con Red Norvo e hizo con él, con Teddy Wilson y Mary Lou Williams sus más bellas grabaciones. Su "Rockin' Chair" se convirtió en *hit* de fama legendaria; era un blues, pero al mismo tiempo un blues enajenado, ironizado.

Los songs que las cantantes de la época del "song" cantaban eran y son las baladas y canciones populares de la llamada música comercial. Melodías de los grandes compositores norteamericanos —Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin—, algunas veces también melodías del *hit parade*, pero todas cantadas en la dicción típica del jazz y en su fraseo.

En esta rama, la improvisación se ha retirado a un último reducto inexpugnable. Porque naturalmente hay que cantar el song de manera que se le pueda reconocer como tal; también resulta que los y las cantantes dependen de los textos de sus canciones. Pero en cierto aspecto hay también aquí improvisación. Se encuentra en los circunloquios, los intercambios, los cambios de lugar, alteraciones de la armonía, con un fraseo especial —en todo un arsenal de posibilidades, sobre el que reina como maestra eminente de esta rama Billie Holiday en forma ejemplar. Billie es la viviente encarnación de una idea que, según creo recordar, fue pronunciada por primera vez por Fats Waller y después de él por tantos otros: que en el jazz no tiene tanta importancia el "qué", sino el "cómo". En 1935 Billie grabó, para dar un solo ejemplo, en colaboración con Teddy Wilson, un song tan trivial y barato como lo es "What a Little Moonlight Can Do", y lo que resultó fue una obra de arte de pleno valor.

Billie Holiday cantó blues sólo ocasionalmente. Pero su forma de frasear y su concepción le ha dado atmósfera de blues a casi todo lo que cantó.

Billie Holiday grabó más de 350 títulos de discos, entre ellos aproximadamente 70 con Teddy Wilson. Con él y con Lester Young hizo en los años treintas sus grabaciones más bellas. En la trama que forma entre las líneas vocales de Billie Holiday y las improvisaciones del saxo tenor de Lester, la cuestión de dónde se origina la melodía y dónde el acompañamiento, cuál línea es instrumental y cuál vocal, pasa a un segundo término.

Billie Holiday es la gran cantante de la discreción. Su voz no tiene nada de la voluminosa dureza o de la majestuosidad de una Bessie Smith. Es una voz sensible, cultivada y flexible, y sin embargo fue Billie quien interpretó una canción que, más que todo lo que cantaran Bessie Smith y las cantantes clásicas del blues, se ha convertido en símbolo musical de la protesta contra la discriminación racial: "Strange Fruit" (1939). Fue la célebre canción sobre el "extraño fruto" que pende del árbol: el cuerpo de un negro linchado. Y eso lo cantó Billie como si enunciara simplemente el hecho: así son las cosas. Todo blues de Bessie Smith, aunque fuera sólo el relato de una historia de amor de todos los días, era cantado con mayor énfasis y empleando mayor *pathos* que este enfático y apasionado testimonio musical contra la discriminación racial, el más enfático y apasionado que se conociera antes de la interpretación de Abbey Lincoln de la suite "Freedom Now" de Max Roach, de 1960.

Encanto y elegancia urbana, flexibilidad y refinamiento son los elementos principales de la discreción de Billie Holiday. Estos elementos pueden encontrarse

por doquier; por ejemplo, en "Mandy Is Two" (1942), la canción acerca de la pequeña Mandy, que sólo tiene dos años pero ya es una muchacha grande. ¡Y esto es expresado con tanta franqueza y calor! ¡Cuán sencillo y sin pretensiones! Nada suena falso, como suele ser la regla del arte comercial cuando intenta la ingenuidad infantil. Es casi inconcebible que algo al parecer destinado por toda ley conocida a ser cursi pudiera convertirse en arte.

El modo de cantar de Billie tiene la elasticidad de la manera de tocar el tenor de Lester Young, y tiene esta elasticidad desde antes de su primer encuentro con Lester. Billie fue la primera artista de todo el jazz —no sólo la primera mujer, ni la primera cantante de jazz— en cuya música fue clara la influencia del saxofón como estilo y técnica del instrumento. Y esto ocurrió sólo de manera aparentemente paradójica, antes del comienzo de la época del saxofón, que en realidad sólo empezó con el triunfo de Lester Young, a comienzos de los cuarentas. El sonido del "cool" saxofón tenor ya es evidente en el primer disco de Billie Holiday: "Your Mother's Son-in-law", grabado en 1933 con Benny Goodman. Puede decirse que, por obra de Billie Holiday, el jazz moderno tuvo sus comienzos en el ámbito de la canción, y no en el campo de ningún instrumento.

Tuvo sus comienzos con Holiday también porque ella fue la primera en comprender —sin duda subconscientemente— que no sólo su voz era el instrumento, sino también el micrófono. Holiday fue la primera vocalista en comprender que un cantante con un micrófono ha de cantar de manera totalmente distinta del que no emplea micrófono. Humanizó su voz "microfonizándola", haciendo así sutilezas impor-

tantes que habían sido desconocidas de todo cantante hasta aquel momento; y en realidad, habían sido innecesarias, porque no habrían sido audibles.

La historia de la vida de Billie Holiday ha sido contada muchas veces —y muchas más veces efectistamente falsificada—: desde criada en Baltimore, pasando por violación y prostitución, hasta llegar a estrella de la canción, para seguir luego el mismo camino en sentido inverso, debido a la drogadicción. En 1938 hizo presentaciones con la gran orquesta de Artie Shaw, una orquesta blanca. Durante meses tuvo que utilizar las entradas para el personal cuando a sus compañeros blancos se les permitía pasar por la entrada principal.

Se le mandaba a hoteluchos de barriada mientras el resto de la orquesta se alojaba en hoteles palaciegos cuyas entradas estaban vedadas para negros. Y muchas veces no podía ni siquiera comer en compañía de sus colegas blancos. Tenía que dejar pasar por sí todo esto —no sólo como negra, sino como única mujer de la orquesta—. Billie creía que tenía que soportarlo para establecer un ejemplo. Creía que si una vez *un* artista negro lo lograra, otros también lo lograrían. Lo soportó hasta que finalmente se derrumbó. Y muchos de sus amigos dicen que eso la indujo a consumir drogas.

Antes se había presentado con otra gran orquesta —la de Count Basie—, donde sufría una humillación complementaria, quizá peor todavía que la que sufrió con Artie Shaw: no obstante que Billie era tan negra como los músicos de Basie, muchos asistentes a los conciertos estimaban que el tono de su tez era demasiado claro. Creyeron —¡algo inimaginable entonces!— que una muchacha blanca se presentaba con una or-

questa negra. Cierta noche en Detroit tuvo que ponerse maquillaje negro.

En los últimos años de su vida —murió en 1959 en circunstancias humillantes— su voz ya era sólo una sombra de los antiguos tiempos gloriosos. Cantaba sin la elasticidad y sin el encanto de sus antiguas grabaciones. Su voz se oía vieja, ríspida y sin brillo. Y sin embargo, todo lo que cantaba poseía una irradiación magnética. Es un descubrimiento insólito darse cuenta de cuánto puede quedar de un gran artista cuando se han perdido la voz, la técnica y la flexibilidad y que, eso no obstante, se conservan la fuerza de creación y de expresión. Oír esto grabado en discos por Billie Holiday en los cincuentas es una experiencia casi etérea: una vocalista desprovista de todos los atributos materiales y técnicos de su profesión que sigue siendo una gran artista.

Billie Holiday se encuentra en el centro del canto de jazz. Sus más importantes grabaciones con Lester Young y los grandes músicos de la era del Swing constituyen los mejores ejemplos de que el dilema del canto de jazz sólo afecta al cantante menor y que precisamente por la —muchas veces paradójica— superación de este dilema puede surgir el arte. Por eso nos hemos ocupado tan detalladamente de ella.

Después de Holiday viene una plétora de cantantes femeninas cuyo común denominador era —y sigue siendo— su aplicación de las realizaciones de Billie al particular campo estilístico al que pertenecen.

Sin embargo, antes que nada hemos de hablar de Ella Fitzgerald. También ella procede de la época del Swing. Pero Ella, nacida en 1918 y por tanto sólo tres años más joven que Billie Holiday, no sólo es una gran vocalista del Swing, sino también una de las

grandes voces de todo el jazz contemporáneo. Ninguna otra cantante —y casi ningún otro músico de jazz— domina tan vasta gama de música. Durante los treintas, su gran triunfo "A-Tisket, A-Tasket" —con la banda de Chick Webb— era una canción ingenuamente juguetona, envuelta en los sonidos del Swing de la época. En los cuarentas, sus vocalizaciones improvisadas sobre temas como "How High the Moon" o "Lady Be Good" condujeron al corazón del bop. Durante los cincuentas, Ella desarrolló una madura concepción de la balada. Sus interpretaciones de los "libros de canciones" de los grandes escritores norteamericanos de canciones —Gershwin, Kern, Porter, Berlin— se encuentran entre los documentos más duraderos de la música norteamericana. Entre los sesentas y los ochentas, Ella ha conservado un dominio supremo de todos los distintos estilos por los que ha vivido y cantado.

Aún hoy, por mucho que haya cambiado durante todos estos años, Ella tiene algo de la sencillez y franqueza de la muchacha de dieciséis años que fue descubierta en enero de 1934 en un concurso de aficionados en el Teatro Apolo de Harlem, como tantos otros grandes talentos del jazz (por ejemplo, su gran competidora, Sarah Vaughan). El "premio" que Ella ganó entonces fue un "breve" contrato con la banda de Chick Webb, pero el contrato no terminó ni siquiera con la muerte de Webb, cinco años después. En 1939, Ella se puso al frente —de manera nominal— de la banda de Webb, durante un tiempo.

La larga vida artística de Ella Fitzgerald, que ocupa tantas décadas, nos ha conducido hasta aquí, dejando atrás una época que debemos tratar en este punto.

Las cantantes de mayor importancia en los cuarentas y cincuentas inicialmente estuvieron relacionadas

con los tres grandes centros del jazz instrumental de tal periodo: el círculo que rodeaba a Woody Herman, el que rodeaba a Stan Kenton y el que rodeaba a Charlie Parker y Dizzy Gillespie.

Mary Ann McCall fue la cantante de Woody Herman en la segunda mitad de los años cuarentas. Poseía una concepción musical que correspondía a la de los solistas instrumentales de Woody en esa época, como Serge Chaloff o Bill Harris.

June Christy fue la ejecutante vocal de Stan Kenton; la cálida atmósfera humana de su canto le ha ganado amigos aun cuando por razones de su entonación no se le podía seguir. June ocupó en la orquesta de Stan Kenton el lugar de Anita O'Day en 1947.

Anita continúa siendo considerada todavía, después de treinta años, "la más grande vocalista blanca del jazz"; es de gran seguridad virtuosista y musical y tiene gran capacidad de improvisación.

Vocalistas femeninas aún más importantes procedieron del círculo que rodeaba a Charlie Parker y Dizzy Gillespie: Sarah Vaughan, Carmen McRae y —un poco después, porque inicialmente estuvo con la banda de Lionel Hampton— Betty Carter. Como tantas cantantes de jazz, Sarah recibió sus primeros impulsos en una iglesia evangelista. Dijo: "Hay que tener un poco de alma en el cantar, el tipo de alma que hay en el espiritual... es parte de mi vida." En 1943 fue la cantante de la banda de Earl Hines; en 1944, de la de Billy Eckstine. Ambas bandas fueron "cunas de talentos" para los importantes músicos de bebop de aquellos años, y Sarah lo supo inmediatamente: "Yo supe que Bird y Diz eran el final. Sigo sabiéndolo. Creo que su manera de tocar influyó sobre mi canto."

Sarah Vaughan fue la primera verdadera cantante de jazz con una gama vocal igual a la de una cantante de ópera. Su rica y oscura voz de contralto dio un nuevo sonido al jazz. Su capacidad de cambiar este sonido de la manera más diversa y literalmente cargarlo con un contenido emocional sobrepasa, aun hoy, todo lo que haya hecho ninguna otra cantante de jazz.

La estatura de Sarah Vaughan se eleva de tal manera sobre la de las demás cantantes de su generación que las deja en la sombra. Esto es particularmente lamentable en el caso de Carmen McRae (que durante un tiempo estuvo casada con Kenny Clarke, creador del estilo bebop con la batería). También es una de las grandes individualistas del moderno canto en el jazz. Especialmente impresionante es la manera en que Carmen suena tan "definitiva". Nat Hentoff la comparó una vez con "una severa y exótica figura sobre la proa de un barco ballenero de Nueva Inglaterra", refiriéndose tanto a su personalidad cuanto al poderoso individualismo de su modo de cantar.

Más joven que McRae por ocho años, Betty Carter fue reconocida relativamente tarde por el mundo del jazz como una de las grandes cantantes de bop. Sólo en el curso de los setentas llegó a ser la encarnación del canto en bebop; en realidad, de la vocalización del jazz en general. El crítico Peter Rüedi la describió como "consciente de sí misma y de su situación social, con buen humor, cortés, triste, 'sucia', de una agresividad explosiva y después sucumbiendo totalmente a su propia canción, y siempre directa, sin adornos, hasta llegar a la crudeza. Su tono tiene parte de la 'sequedad' lírica así como posesiva de los comienzos de Dexter Gordon..."

Otras cantantes de esta generación son Chris Connor, Jackie Cain, Dakota Staton, Ernestine Anderson, Lorez Alexandria, Abbey Lincoln, Helen Merrill, Carol Sloane, Nina Simone, Nancy Wilson y Sheila Jordan. Ernestine Anderson ha comentado: "Si me dejaran escoger, yo cantaría como Ella y respiraría como Sarah Vaughan"; esto en muchas maneras es el credo musical de la mayoría de ellas: desean sonar como Ella Fitzgerald en materia de expresión, y como Sarah en materia de fraseo, aunque algunas de ellas también desean lo contrario, combinando el fraseo de Ella con la expresión de Sarah.

Jackie Cain se dio a conocer en la banda de Charlie Ventura. Con su marido, el pianista y arreglista Roy Kral, forma el más perfecto dúo vocal en la historia del jazz: lleno de brío, grato, con buen humor. Helen Merrill es una cantante muy subestimada. A menudo ha cantado acompañada por John Lewis, ex director del Modern Jazz Quartet, y en realidad tiene algo de su sensibilidad y refinamiento. La voz de Nina Simone es especialmente apasionada en la lucha por la dignidad e identidad del negro, lucha que apoya como mujer, cantante, pianista, como ser humano completo. Una vez se refirió al jazz como "memoria racial", y esta memoria es la fuente de sus canciones, por muy modernas que puedan sonar. Otra voz en la lucha negra es la de Abbey Lincoln, especialmente en las canciones de Max Roach, su ex marido, cuyo "Freedom Now Suite" canta con emoción arrebatadora. Sheila Jordan tiene una significación especial. Ha "emancipado" el canto de canciones, allanando así el camino a todas las vocalistas del free jazz a las que analizaremos después. Sheila se dio a conocer por su labor con George Russell; ante todo, en la grandiosa y satírica

"You Are My Sunshine", una broma llena de agudo cinismo.

Una vez más, hemos de volver atrás: en sus intransigentes esfuerzos por emplear la voz humana tan instrumentalmente como fuera posible, Duke Ellington primero empleó a Adelaide Hall, después a Kay Davis, la primera en los veintes, la segunda en los cuarentas. La voz de Kay Davis fue utilizada como una especie de coloratura por encima de la orquesta, a menudo en paralelo con el clarinete, creando una fascinante mezcla de sonidos. Después, esta combinación de una voz de jazz con el sonido de un conjunto o de una banda completa fue empleada por otros, pero pocos recuerdan que también esto comenzó con Duke.

Un resultado de la concepción instrumental del canto en el jazz es el desarrollo de vocalizaciones improvisadas: la unión "sin sentidos" de sílabas con total falta de letra. Louis Armstrong "inventó" esta manera de cantar allá en los veintes; corre la versión de que la descubrió cuando se le olvidó la letra de una canción mientras grababa. Anita O'Day, June Christy, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Dakota Staton, Jackie Cain, Annie Ross, Betty Roché, Betty Carter, y otras han creado excelentes vocalizaciones "scat", pero la reina de este dominio, también llamado a veces "vocal bebop" sigue siendo Ella Fitzgerald. Tanto el vocalizar como el cantar "scat" necesariamente condujeron al canto "free" de hoy (que analizaremos más adelante).

Desde luego, también hay una "línea de blues" entre las vocalistas, que se remonta a las cantantes negras mencionadas al comienzo de este capítulo. La última de las grandes cantantes de blues clásico, Alberta Hunter, grabó algunos discos maravillosamente expresivos en 1980 —¡a los ochenta y tres años!— lo que resulta

aún más asombroso si recordamos que fue Alberta la que escribió "Down Hearted Blues", el primer *hit* de Bessie Smith en 1923. Durante los veintes cantó con Louis Armstrong, Sidney Bechet y Fletcher Henderson.

También entre las cantantes, el blues ha demostrado ser el elemento constante de la música negra, siempre cambiante pero siempre blues, cuyo mensaje pasa de una generación a otra. Entre las que lo han hecho así se encuentra Helen Humes (con Count Basie a finales de los treintas; también ella cantó mejor que nunca en los setentas), Dinah Washington (que falleció en 1963), Betty Carter (que empezó con el blues como sucesora de Dinah Washington en la banda de Lionel Hampton), Ruth Brown, LaVerne Baker, Etta Jones y muchas otras. Dinah Washington fue llamada la "Reina del Blues". También ella comenzó con la música de gospel, y estas raíces en el gospel siguieron siendo audibles en muchos de sus discos de blues. Su humor sardónico —a veces cinismo— dio a sus actuaciones una dimensión adicional.

Janis Joplin llevó el arte del blues clásico al rock. Casi nada de lo que cantó puede imaginarse sin Bessie Smith; y sin embargo, la manera de cantar de Janis siempre pareció más dura, más cruda, más alta, más impertinente. Fue impulsada por un feroz deseo de vivir y amar, hasta su prematura muerte ocurrida en 1970, que llevó a los medios de información a toda clase de imprudentes especulaciones. La manera de cantar de Joplin puso particularmente en claro cuántas cantantes blancas —a menudo hasta las que parecían "auténticas" en relación con la música negra— han vulgarizado y hecho rudimentario el mensaje de los grandes modelos negros. Hablando de la relación de Bill Haley con los grandes artistas negros de blues

—por ejemplo, Big Joe Turner— en 1954, al comienzo de la época del rock and roll, dice Karl Belz en su *Story of Rock:* "Tendía a gritar sus canciones, en vez de vocalizarlas claramente". Esto es asimismo cierto de docenas de otros cantantes e instrumentalistas blancos que se derivan de la música negra. Sólo *parecen* auténticos, pero en realidad no lo son.

Janis Joplin fue una persona inmensamente impulsiva, una mujer que parecía vivir en continua explosión. Cuando en un solo sin acompañamiento musical cantaba acerca de que quería un Mercedes Benz porque todos los demás ya poseían un Porsche, o un televisor en colores que debían entregarle a las tres, esto (sin duda humorístico) sonaba como un conjuro místico, como una plegaria desesperada. El oyente tiene la impresión de que se acabará el mundo si el Mercedes o el televisor no llegan a tiempo.

Hay ecos de Janis Joplin en muchas cantantes de rock, como en Maggie Bell, llegada de Glasgow, o en Genya Ravan, nacida en Polonia pero que vive en los Estados Unidos.

Durante los sesentas, la herencia del *negro spiritual* y de la tradición evangélica entró con mayor fuerza en la corriente principal del canto femenino. El mundo blanco había cobrado conciencia de esta tradición gracias a los discos de Mahalia Jackson, quien falleció en 1972, pero Mahalia sólo fue una de las muchas maravillosas cantantes de música religiosa negra. Otras son Dorothy Love Coates, Marion Williams, la finada Clara Ward y Bessie Griffin (véase la sección sobre spirituals). Cuando la tradición evangélica llegó a convertirse en música popular, surgió el *soul.* Sus representantes son cantantes como Tina Turner, Diana Ross y, ante todo, una artista que ha llegado a ser llamada

la "Billie Holiday de los setentas", Aretha Franklin. Aretha es hija del reverendo C. L. Franklin, predicador de la Iglesia Bautista de New Bethel, en Detroit. Desde su niñez, oyó música de *gospel.* Como su primera influencia importante ha nombrado a Mahalia Jackson; después, señaló en particular la significación de los músicos de jazz en su desarrollo musical: Oscar Petterson, Erroll Garner y Art Tatum. La propia Aretha es también una buena pianista, inspirada por el soul.

Los triunfales discos de Aretha se encuentran entre lo mejor que la música pop de los setentas tiene que ofrecer, pero uno de sus discos es de excepcional interés desde el punto de vista del jazz: "Amazing Grace", grabado en 1972, en la Nueva Iglesia Bautista del Templo Misionero, de Los Ángeles, frente a toda la congregación: es nada menos que un servicio evangélico extático, "swinging". Éste no sólo fue un retorno al mundo espiritual y musical en que Aretha se originó: ya ello habría significado bastante, sino que fue un consciente y jubiloso redescubrimiento de sus propias raíces.

Habiendo surgido de Las Supremas, Diana Ross, también, es más que una especialista en soul. Desde 1969 dijo Lennie Tristano: "Creo que Diana Ross es la cantante de jazz más grande desde Billie Holiday", afirmación que fue recibida con incredulidad en el mundo del jazz. Sin embargo, las opiniones han cambiado desde el excelente canto (y actuación) de Diana Ross en el papel de Billie Holiday en la película "Lady Sings the Blues". Por desgracia, ella es lo único bueno que tiene la película.

Sólo hay un corto paso entre las vocalistas que acabamos de mencionar y quienes actúan en la "fusión" y en la línea divisoria entre el jazz y la fusión. Hay tan-

tas cantantes de las tendencias más diversas en este campo que sólo se les puede nombrar sumariamente: Phoebe Snow, Dee Dee Bridgewater, Ricky Lee Jones, Bonnie Herman (la rica voz "sensual" del grupo vocal Singers Unlimited), Marlena Shaw, Ann Burton, Jean Carn, Lorraine Feather, Gayle Moran (conocida por sus grabaciones con Chick Corea), y Angela Bofill. Ron Welburn dijo acerca de Angela: "Podría ser la primera cantante en traer verdadera dignidad artística al idioma de la fusión."

Betty Carter ha indicado que hoy es casi imposible ser una cantante de jazz: "Creo que soy la última de las mohicanas. Y es comprensible: el canto en el jazz no es lucrativo. Las jóvenes cantantes tienden a lo comercial y, enfrentémonos a ello, no hay alternativa; y si lo que cantamos se vuelve comercial, deja de ser jazz." Muchas de las cantantes que acabamos de mencionar han descubierto esto, a menudo dolorosamente. Un ejemplo es Dee Dee Bridgewater. Se dio a conocer con la *big band* de Thad Jones-Mel Lewis a principios de los setentas y grabó algunos discos asombrosos —algunos de ellos, a lo largo de la línea de vanguardia—, como un dueto con el contrabajista Reginald Workman. A comienzos de los setentas, se encontraba en la misma posición en que hoy está Angela Bofill: la más prometedora cantante de jazz. Mientras tanto, Bridgewater, prácticamente había abandonado el mundo del jazz.

También entre las cantantes folklóricas hay algo de interés para la escena del jazz. Así como las cantantes negras se remiten a la tradición del gospel, el soul y el blues, las cantantes folklóricas tienen sus raíces en la música blanca anglonorteamericana. Las dos representantes de ese estilo que más interés despiertan

desde el punto de vista del jazz son Judy Collins y Joni Mitchell. Collins tuvo una soberbia actuación incorporando las canciones, los gritos y señales de las ballenas a su canción "Farewell to Tarwathie". El álbum de Mitchell "Mingus", grabado en 1979, es el monumento más bello y conmovedor levantado hasta la fecha a aquel gran músico de jazz. Los críticos han dicho que la manera de cantar de Mitchell es demasiado etérea y frágil para tener algo que ver con la música de Mingus; y sin embargo, este mismo hecho pone en claro hasta dónde llega el mensaje de Mingus. A Mitchell siempre le ha gustado emplear músicos de jazz en sus grabaciones, entre ellos al contrabajista Jaco Pastorius y al baterista Don Alias. Hasta qué punto está relacionada con el jazz queda ilustrado por su declaración de que el disco más importante de su carrera musical fue el álbum de Count Basie, por Lambert, Hendricks y Ross.

Lo que la tradición de la música folklórica anglonorteamericana es para cantantes como Collins y Mitchell, la de la samba (que, a su vez, tiene sus raíces en la música yoruba, del África occidental) es para las cantantes brasileñas. Flora Purim se ha vuelto la más célebre en el hemisferio norte porque se trasladó a los Estados Unidos en 1968. Pero en su patria brasileña existen aún voces más impresionantes, prácticamente desconocidas en los Estados Unidos o en Europa: Ellis Regina y María Bethãnia; la primera tiene la flexibilidad de Ella Fitzgerald, la segunda, la energía emocional de Billie Holiday.

Flora Purim y su marido, el percusionista Airto Moreira, se encontraron en el centro de un "movimiento brasileño" en el escenario norteamericano de los setentas. Flora fue presentada por Stan Getz y

Gil Evans, después por Chick Corea (en su primer retorno al grupo Forever a comienzos de los setentas). Uno de los discos más bellos es "Open Your Eyes, You Can Fly" (1976), siendo todo el disco un triunfal canto de libertad. Sentimos que la canción refleja una experiencia personal. Flora acababa de salir de la prisión, por una acusación de posesión de drogas, que nunca se demostró.

Dice Flora Purim: "Aprendí a hacer que mi sonido viaje desde mi diafragma hasta mi garganta y mi nariz, pasando por la cabeza... Cuando fui a los Estados Unidos, mis amigos me advirtieron: 'No cantes jazz ni música norteamericana. Habrá demasiada competencia'. Tomé eso muy en serio. Simplemente, canto música humana."

Flora Purim nos conduce a nuestro agrupamiento final de vocalistas femeninas: las que cantan música free. Las primeras en hacerlo, desde los sesentas, fueron la norteamericana Jeanne Lee y la noruega Karin Krog. Vinieron luego las cantantes británicas Norma Winstone, Julie Tippetts y Maggie Nichols; la polaca Urszula Dudziak, la norteamericana Jay Clayton; la francesa Tamia; la israelí Rimona Francis; la greco-norteamericana Diamanda Gallas, y la norteamericana Lauren Newton. Estas cantantes han extendido la "voz como instrumento" hasta entrar en ámbitos que habrían parecido inaccesibles sólo hace unos cuantos años. Para ellas, cantar no es sólo vocalizar canciones, sino todo lo demás: gritar, reír y llorar; los gemidos de la experiencia sexual y los balbuceos del niño, todo el cuerpo, desde el abdomen hasta los senos, la nariz y el cráneo, se convierten en instrumentos, una vibrante fuente de sonidos, un "cuerpo de sonidos". Se emplea toda la gama de sonidos humanos —y especí-

ficamente femeninos—; nada que sea humano u orgánico parece ajeno. Estas cantantes no tienen inhibiciones en la forma en que gritan, gimen y profieren todo lo que corresponda a la canción particular, el ambiente o la atmósfera, y, sin embargo, esta falta de contención sólo es aparente, porque todos estos sonidos deben ser formados, dominados y musicalmente integrados para que tengan sentido.

"La voz como instrumento": esta expresión sólo puede tener sentido en términos relativos; lo que parecía un *non plus ultra* de vocalización instrumental en los veintes, con Adelaide Hall en la banda de Duke Ellington, fue sobrepasado por Ella Fitzgerald en los cuarentas, por la cantante india Yma Súmac en los cincuentas, por Jeanne Lee y Karin Krog en los sesentas, por Urszula Dudziak en los setentas, y por Lauren Newton y Diamanda Gallas en los ochentas. En su época, cada una de estas voces fue saludada como la última e insuperable etapa del desarrollo... y así es como seguirá siendo.

Jeanne Lee fue dada a conocer básicamente por las hábiles texturas musicales que entreteje en el grupo de su esposo, el multiinstrumentalista Gunter Hampel. Su cantar fluye de un sentimiento tanto musical como literario. Jeanne ha vocalizado poesía moderna. No hay otra cantante con su detallado y agudo sentido para las palabras, escuchando y siguiendo el sonido de cada palabra, cada sílaba. Karin Krog grabó uno de sus más bellos álbumes en dúo con el tenorista Archie Shepp; por paradójico que pueda ser, la joven de la fría Escandinavia y Shepp, con su muy desarrollada conciencia de la música negra, tocan juntos en perfecta empatía. Por unas cuantas tonadas, el director de banda Don Ellis hizo que Karin Krog fuese

desde Oslo hasta Hollywood. Dijo Ellis: "No hay cantante en los Estados Unidos que hubiese podido hacer lo que ella hace." Norma Winstone combina las experiencias del nuevo jazz con las formas de la canción clásica, ante todo la balada. Lo ha hecho en forma particularmente impresionante en el grupo Azimuth, con el pianista John Taylor (esposo de Norma) y el trompetista Kenny Wheeler.

La carrera de Julie Tippetts fue contra la corriente: no pasó del jazz a la música pop, sino del pop al free jazz. En la segunda mitad de los sesentas, cantando como Julie Driscoll, en discos grabados con el organista Brian Auger —que incluyeron su éxito "This Wheel's on Fire"— fue una de las cantantes de rock más escuchadas, más sensibles y musicalmente flexibles. En los setentas, a menudo pareció que —ahora con el nombre de Julie Tippetts— estuviese ocultando su antigua identidad en una música del tipo de abstracción más exigente y complejo. Urszula Dubziak, nacida en Polonia, electroniza su voz... así como la "percusioniza". Canaliza su voz a través de cierto número de distintos sintetizadores y emplea un instrumento de percusión eléctrica construido por ella misma. Escribió un crítico norteamericano: "Imagínese que la 'Chica de Ipanema' procede de Varsovia y no de Río, y ahora está viviendo en Nueva York; entonces, se tendrá una idea de cómo suena." Jay Clayton, que también se interesa en la música mínima y moderna "clásica", ha trabajado con Steve Reich, Muhal Richard Abrams y John Cage. Tania (que vive en París) ha actuado con el baterista suizo Pierre Favre y con bailarines japoneses, pero, ante todo, le gusta dar conciertos como solista. Según *Le Monde de la Musique,* tiene "una voz que va más allá del simple

hecho de cantar". Rimona Francis incorpora en su canto la tradición musical israelí y los metros irregulares de Bulgaria (de donde procede su familia), pero también recuerda a Bartok y la vocalización árabe. Lauren Newton, de Oregon, domina la que sin duda es la gama de estilos más vasta de todas estas cantantes. Ha estudiado música barroca así como moderna, de concierto —por ejemplo, Schönberg y Ligeti—, e incluye todas esas experiencias en un tipo de improvisación inmensamente ligero e ingenioso, chispeante en ideas lozanas. Dice Lauren: "Me atrevo a hacer en jazz cosas que nadie pensaría en hacer en la moderna música de concierto. El jazz da más libertad, pero también es más exigente." Diamanda Gallas (de San Diego) comienza donde otras cantantes por lo común terminan. Inmediatamente —sin ningún tiempo para llegar— se alza hasta un nivel de intensidad casi demencial, que causa un *shock,* atacando los oídos de quienes escuchan, con sus gritos y erupciones vocalizadas. Es como una enloquecida bacante de la mitología griega traspuesta a los tiempos modernos (¡y en realidad, hay antecedentes griegos en su familia!). Y si una Diamanda no basta, canta ante múltiples grabadoras con su propia voz.

Como hemos dicho, Betty Carter siente que cantar en jazz —en el sentido estricto— es un arte agónico. Y en realidad, es difícil encontrar en la escena actual a una cantante joven que simplemente cante música de jazz "swinging", al estilo de Mark Murphy o Bob Dorough entre los vocalistas varones. Pero durante años la gente también dijo que las *big bands* habían muerto... y entonces, las *big bands* hicieron un glorioso retorno. Tal vez el canto femenino de jazz haga lo mismo algún día. Lo que la escena necesita es un tipo

contemporáneo y joven de Betty Carter y —de igual importancia— una compañía de discos que la deje cantar jazz —puro jazz— sin todas las demandas (explícitas o implícitas) de "potencial comercial". *Entonces,* tendrá potencial comercial.

VII. LAS "BIG BANDS" DE JAZZ

Los límites fluyen: Lo que en un momento era todavía música de Nueva Orleáns es en el siguiente instante Big Band Jazz y un antecesor de la era del swing. En "The Chant" de los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, en 1926, hay ya algunos indicios de las sonoridades propias de las grandes orquestas, no obstante tratarse aquí del más puro jazz de Nueva Orleáns, y cuando en 1929 Luis Russell sucedió a King Oliver en la dirección de su *band,* la orquesta mínimamente alterada cambió en un momento su designación de New Orleans Band a la de Big Band. Donde más claro se ve este proceso de fluida transición es en Fletcher Henderson. Con él comienza en realidad la historia de las *big bands* en el jazz. Desde principios de los veintes hasta 1938 dirigió grandes orquestas, ejerciendo una influencia a la que sólo puede compararse la de Duke Ellington. (A Ellington lo dejamos fuera de este capítulo porque su influencia corre a través de casi todas las fases de la historia de la música de jazz de gran orquesta; por eso dedicamos al Duque en la primera parte de este libro una sección especial.) En un comienzo, Fletcher Henderson tocaba música que muy poco se distinguía de la música de Nueva Orleáns típica de esos días. Entre 1925 y 1928 hizo una serie de grabaciones con el significativo título de "Dixie Stompers". Lenta e insensiblemente se fueron formando "grupos" que reunían instrumentos de la misma especie en unidades sonoras: estos grupos o

secciones fueron por los siguientes cuarenta años el distintivo de las grandes bandas. Entre las primeras secciones contaban los tríos de clarinete. Los hubo tanto con Fletcher Henderson como con Jelly Roll Morton —y, por supuesto, con Duke Ellington—. La evolución de los nueve o diez músicos que tenía Henderson al principio —o sea un instrumental que hoy más se parecería a un combo, pero que en esas fechas era un modelo de "grandeza"— hasta las típicas interpretaciones simultáneas de compactas secciones de trompetas, trombones y saxofones en la cumbre de su carrera es continua e imperceptible.

Fletcher Henderson y el principio

Fletcher Henderson tenía un auténtico instinto para el *trend* y el "espíritu del tiempo". No era como Ellington, quien prerrecorría la evolución. Henderson la seguía, pero no sin darle, a lo que por lo pronto era mera "tendencia", cierto contenido y formato. Muy de acuerdo con esta actitud está el hecho de que cambiaba constantemente los integrantes de su orquesta, a diferencia de Ellington, quien tenía consigo los mismos miembros durante todo el tiempo posible.

Los músicos hallaron en la diferentes *big bands* de Fletcher Henderson una libertad que contradice el promedio de las ideas que se tienen acerca de la colaboración en una gran orquesta. La libertad se manifestaba hasta en detalles exteriores. Así, en el año 1932 el crítico de jazz norteamericano John Hammond tuvo que dirigir una grabación de la Henderson Band. El comienzo se había fijado para las 10.00. A las 11.30 sólo estaban presentes cinco músicos. A las 12.40 apare-

ció el último: John Kirby con su contrabajo. Pero el frescor y la espontaneidad con que tocaban los músicos de Henderson constituían el otro lado de tales incidentes, que existen hasta nuestros días en docenas de otras grabaciones de jazz en forma parecida.

Fletcher Henderson —que murió en 1952— fue un extraordinario arreglista, y no faltan los especialistas de jazz que afirman que fue el arreglista más importante de la historia del jazz junto a Duke Ellington. En todo caso, fue el primero que supo escribir música jazzística basándose en un seguro sentido del jazz, y teniendo siempre como guía la improvisación.

Era inmensa la versatilidad de la *band* de Henderson. Alrededor de 1930, el programa podía consistir, por ejemplo, en el viejo "King Porter Stomp" de Jelly Roll Morton, el solo de Rex Stewart "Singin' the Blues" a la Bix Beiderbecke, en seguida alguna pieza en que podía escucharse el voluminoso saxo tenor de Coleman Hawkins o el penetrante sonido del trombón de Jimmy Harrison; podía seguir quizá alguna de las piezas de éxito de la vieja Original Dixieland Jazz Band, como el "Clarinet Marmalade", y por fin el "Sugar Foot Stomp" elaborado según el modelo del famoso "Dippermouth Blues" de King Oliver; en este último número sobresalía el solo original de Oliver en la trompeta de Rex Stewart, todo ello salpicado de vez en cuando de auténticas piezas de *stomp* para satisfacer el gusto del público de Harlem (que desde esos años sólo se ha alterado quizá en el sentido de preferir una más vigorosa elaboración y —con ello— simplificación de los antiguos elementos del *beat* y del blues); entre estos *stomps* pueden mencionarse el "St. Louis Shuffle" y el "Variety Stomp". No despreciaban tocar en alguna ocasión uno de los *hits*

comerciales de la época, como "My Sweet Tooth Says 'I Wanna', But My Wisdom Tooth Says 'No'".

Fletcher Henderson tuvo siempre un extraordinario instinto para escoger a los solistas apropiados. En casi todas las secciones sobre instrumentos hemos mencionado a algún músico que ha llegado a la fama en la orquesta de Henderson. Los más importantes entre ellos son los saxos contraltos Don Redman y Benny Carter; los tenoristas Coleman Hawkins, Ben Webster y Chu Berry; el clarinetista Buster Bailey; Tommy Ladnier —el trompetista con el sonido de blues—, Rex Stewart —quien trabajaría con Duke Ellington—, además de Red Allen, Roy Eldridge y Joe Smith; los trombonistas Jimmy Harrison, Charlie Green, Benny Morton, Claude Jones y Dicky Wells; los bateristas Kaiser Marshall y Sid Catlett, y el hermano de Fletcher, Horace Henderson, quien —igual que Fletcher— tocaba el piano y se unió con frecuencia a la orquesta de su hermano. Muchos de estos músicos llegaron a ser en tiempos posteriores *bandleaders*, precediéndolos a todos Don Redman y Benny Carter.

Don Redman es el nombre con que se podría responder a la pregunta tantas veces planteada de quién es el músico más menospreciado de la historia del jazz. "He cambiado mi manera de arreglar desde que escuché a Armstrong", dijo alguna vez. Desde 1928 hacía grabaciones con los Cotton Pickers de McKinney; de 1931 a 1940 dirigió su propia *band* (y ocasionalmente todavía después, hasta su muerte en 1964). Numerosos músicos que habían pertenecido a la orquesta de Henderson tocaron también con él. Don Redman refinó considerablemente la música de Fletcher Henderson... pero en realidad éste podría ser un denominador común para todo el desarrollo de las

grandes orquestas de jazz: un continuo, ininterrumpido refinamiento de las ideas de Fletcher Henderson.

Redman formó en 1931 la primera gran orquesta en el sentido de las *big bands* modernas. Constaba de tres trompetas, tres trombones, un grupo de cuatro saxofones de voces distintas y la sección rítmica con piano, guitarra, contrabajo y batería. La sección de saxofones no tardó en integrarse por cinco instrumentos —por primera vez en 1933 con Benny Carter—. Con esto se había encontrado el instrumental estándar de la *big band,* con la única limitación de que en la segunda mitad de los treintas y desde comienzos de los cuarentas la sección de metales se componía, al principio ocasionalmente y luego casi con regularidad, de cuatro y hasta cinco trompetistas y cuatro trombonistas. En total podemos contar unos 17 o 18 músicos, y constituye un rasgo típico del jazz el que este instrumental se sienta como "gran orquesta". Desde el punto de vista de la música europea, esta orquesta se denominaría cuando más un conjunto de cámara. "Grande" sería, por ejemplo, el conjunto de las orquestas sinfónicas, que cuenta unos cien músicos. O sea que no es posible tachar al jazz de una ostentación exagerada. Las efectistas multiplicaciones de las mismas voces, que constituyen la esencia de la gran música sinfónica y que con frecuencia no son sino multiplicaciones con fines de obtener mayor volumen o más efectos, contradicen desde luego la naturaleza del jazz; éste tiende a que cada voz tenga sólo un instrumento, pues cada instrumento tiene un sentido musical perceptible y distinguible: se usa como una voz.

Benny Carter dirigió durante breve tiempo, después de Don Redman, a los Cotton Pickers de McKinney (este último era el empresario del conjunto). Carter

se convirtió en prototipo de un jefe de orquesta que a partir de él surgiría con frecuencia cada vez mayor: el *band-leader*, que es en primer término arreglista y que dirige una orquesta sólo porque desea llegar a escuchar las ideas musicales que tiene en la mente. La carrera de Carter como *band-leader* es, en efecto, desgraciada y sufrió muchas interrupciones, pero con todo es el verdadero especialista de la sección de saxos, además de ser un maestro en la dirección de líneas melódicas. Nadie como Carter sabe hacer "cantar" al grupo de saxofones como si fuera un "órgano de saxofones". Las sonoridades de saxo que ha encontrado Carter en grabaciones de su orquesta de 1933 —como, por ejemplo, en la "Symphony in Riffs" o en "Lonesome Nights"— significan un matiz sonoro enteramente inaudito y que a partir de ese momento adquiriría cada vez mayor importancia en el jazz. Y se debe a fin de cuentas a la gran cantidad de posibilidades halladas por Carter en el instrumental de cinco saxofones el hecho de que cualquier *band-leader* moderno prefiera renunciar a un trompetista o a un trombonista que a un saxofonista.

La era de Goodman

De Fletcher Henderson procede en primer lugar el *big band-man* de más éxito en los años treintas: el "King of Swing", Benny Goodman, y tras él todas las demás orquestas blancas de aquellos años influidas por Henderson y Goodman; entre ellas están las *bands* de los hermanos Dorsey y la orquesta de Artie Shaw, sobre la que volveremos más adelante. Reúnen el influjo de Henderson con el de las *bands* blancas de los años veintes que se encuentran en mayor o menor grado

cercanas al estilo de Chicago: Ben Pollack, los Wolverines, Jean Goldkette.

La Goodman Big Band tocaba una música a la Henderson, pero cultivada y librada de todo error de entonación y precisión; esta música llegó a ser símbolo de la era del Swing. El apogeo de la "ola de éxitos de Benny Goodman", que se inició en 1935 en California, cuando Goodman y sus músicos ya habían perdido casi toda esperanza de salir adelante, fue el famoso concierto en el Carnegie Hall en 1938; fue la intrusión definitiva del jazz en el sagrado recinto del Carnegie Hall. Aparte de los solistas conocidos de la orquesta de Goodman —los trompetistas Harry James y Ziggy Elman, el baterista Gene Krupa, el pianista Jess Stacy— y de los solistas de los combos de Goodman —el pianista Teddy Wilson y el vibrafonista Lionel Hampton—, Benny Goodman y el crítico de jazz John Hammond habían comprometido para este concierto a músicos de las orquestas de Duke Ellington y Count Basie. En general fueron Goodman —y más tarde Artie Shaw— los primeros en atreverse a destacar en sus orquestas blancas a músicos negros, aunque lo hicieran al principio todavía en la forma "diplomática" de atracciones solistas adicionales, para que los racistas fanáticos no tuvieran que pensar que formaban parte de la misma *band* músicos negros y músicos blancos.

En sus primeros años, Fletcher Henderson fue el arreglista más importante de la orquesta de Benny Goodman, y la banda en realidad conservó la estampa de Henderson, por muchos otros arreglistas que Goodman empleara. Sólo Eddie Sauter dio a la banda de Goodman de comienzos de los cuarentas un "sonido nuevo", en piezas como "Superman", con Cootie Williams

como trompetista solista, "Clarinet a la King", para que se luciera el clarinete de Benny, y "Moonlight on the Ganges". Sauter dejó de usar las secciones en oposición contrastante, como lo había hecho Henderson; a veces las mezcló y a veces creó "secciones" nuevas combinando instrumentos de diversas secciones tan sólo para volver a disolverlas, todo ello de acuerdo con el fluir de la música. Aquí, Sauter comenzó lo que después llevaría a una mayor perfección —en colaboración con el arreglista Bill Finegan— en la Sauter-Finegan-Band de los cincuentas. En esta banda, gran parte del arte de la música de concierto —no menos el uso frecuente de instrumentos de percusión más allá del ritmo del jazz— se combinó con un sentido del humor totalmente norteamericanizado, típico del jazz. (Pero debe entenderse que este proceso de "disolver" secciones sólo estaba comenzando con Eddie Sauter. Había de ser continuado —de manera mucho más radical— por directores de orquesta como Gil Evans y Sun Ra.)

El clarinetista Artie Shaw tocaba —después de haberse iniciado en 1936 con el poco feliz intento de incluir un cuarteto de cuerdas en una *big band*— a fines de los treintas y comienzos del decenio siguiente el Big Band Jazz más refinado y sutil de aquella época (claro está que dejamos aquí aparte a Duke Ellington). Constantemente tenía músicos negros en su orquesta: la cantante Billie Holiday y los dos trompetistas Hot Lips Page y Roy Eldridge, además de otros; las humillaciones que sufrieron estos músicos en las giras de éxito de la orquesta de Shaw —cuando los hoteles les prohibían la entrada, o los restaurantes en que comían sus colegas no los dejaban entrar, o los establecimientos a los que sólo tenían acceso por la puerta

de atras— constituyen uno de los muchos capítulos vergonzosos de la discriminación racial.

Entre las orquestas de Swing blancas hay tres que en cierto modo se mueven fuera del círculo de Henderson y Goodman: la Casa Loma Band, la orquesta de Bob Crosby y Charlie Barnet. La orquesta Casa Loma de Glen Gray fue, aun antes de Benny Goodman, una orquesta de éxito entre los adolescentes norteamericanos. En la rigidez de sus arreglos y la ejecución musical casi mecánica fue precursora de la orquesta de Stan Kenton, a la que proveía de arreglos Pete Rugolo en los cuarentas y que estaba ligada al concepto del "Progressive Jazz". Gene Gifford fue el "Rugolo" de la orquesta Casa Loma. Escribió piezas que tuvieron en esos días un efecto tan compacto e imponente como el que producirían quince años más tarde las grabaciones Artistry de Stan Kenton: "White Jazz", "Black Jazz", "Casa Loma Stomp"...

Bob Crosby tocaba un Swing con influencias del Dixieland que, pasando por la orquesta de Ben Pollack (de la que se hizo cargo en 1935), se remonta a los New Orleans Rhythm Kings y que señala hacia el futuro con su moderna música comercializada de Dixieland. El grupo rítmico de su orquesta era una Dixieland-*rhythm-section* ideal: Nappy Lamare (guitarra), Bob Haggart (contrabajo) y Ray Bauduc (batería). Desde la segunda mitad de los años sesentas, The World's Greatest Jazz Band revivió la antigua tradición de Bob Crosby a una nueva vida.

En 1932 fundó Charlie Barnet su primera orquesta, y desde entonces hasta los años sesentas rara vez interrumpió su actividad de *band-leader;* sus *bands* siempre han hecho música inspirada por el fuerte sentimiento de compromiso de Charlie Barnet respecto

a Duke Ellington. Quizá pueda decirse que la relación de Barnet con Ellington corresponde a la que existe entre Benny Goodman y Fletcher Henderson. La pieza "Cherokee", grabada en 1939, no fue solamente el mayor éxito de Barnet, sino que fue utilizada quizá más que cualquiera otra grabación de jazz como tema para las emisiones de *disc-jockey.*

Los reyes negros del Swing

Fletcher Henderson no sólo influyó en la mayoría de las famosas orquestas blancas de los treintas; él mismo dirigió la primera orquesta de Harlem que alcanzó las cumbres de la fama. Este concepto de "orquesta de Harlem" es, desde principios de la cuarta década, un sello de calidad para las orquestas de jazz, tal como el término "New Orleans" es un sello de garantía para los aficionados al jazz tradicional. El propio Benny Goodman sintió el deseo de ganarse al público de *big bands* de Harlem; este público había convertido el Savoy Ballroom en el famoso centro de música y baile de la era del Swing. En 1937 tocó en una *battle* —una batalla musical— con la orquesta más popular del Harlem de esos días: la de Chick Webb. Y perdió. Cuatro mil personas se encontraban en el Savoy Ballroom y otras cinco mil estaban afuera, en la Lenox Avenue, para presenciar esta *battle* B. G. *vs.* Chick.

Una "línea Harlem" recta conduce de Henderson a Cab Calloway, Chick Webb y Jimmie Lunceford hasta Count Basie y las diferentes *big bands* de Lionel Hampton, y todavía más allá hasta las Bebop Big Bands de Harlem en los cuarentas y finalmente a las Jump-Bands de los años cincuentas al estilo de Buddy

Johnson, o también hacia la *band* de la que se hace acompañar Ray Charles en sus apariciones. Cab Calloway, el comediante del canto *scat*, se hizo cargo en 1929 de una orquesta venida del Medio Oeste a Nueva York: The Missourians; a partir de este año hasta fines de la quinta década dirigió las orquestas más distintas, de las que tienen particular importancia las últimas por haber tocado en ellas algunos músicos de primera fila: Ben Webster, Chu Berry, Jonah Jones, Dizzy Gillespie, Hilton Jefferson, Milt Hinton, Cozy Cole...

El pequeño y contrahecho Chick Webb actuaba en el Savoy Ballroom de Harlem como pocos músicos. Cuenta Duke Ellington: "Webb estaba siempre *battle-mad*", es decir, que estaba siempre dispuesto a desafiar a otras orquestas a combates musicales.

> A su gente le encantaba iniciar una competencia con cualquier *band* que pasara, y casi siempre salía victoriosa la de Webb, sin que obstara el hecho de que en el cincuenta por ciento de los casos la otra *band* tenía el doble de músicos que la de Webb. Pero el inolvidable y cordial Chick Webb en realidad vivía de estos combates, y cada uno de los de su orquesta tocaba siempre como loco.

Gene Krupa, que fue miembro de la orquesta de Benny Goodman, fue fielmente "batido" por Chick Webb, dijo: "Jamás fui vencido por un músico mejor." Y la pianista y arreglista Mary Lou Williams dice:

> Cierta noche andaba yo vagando por Harlem y llegué finalmente al Savoy. Después de bailar algunas piezas, escuché una voz que me produjo verdaderos calosfríos en la espalda... Corrí hacia el escenario para ver a quién le pertenecía esa voz, y descubrí a una muchacha de aspecto agradable y piel morena, parada allí con toda modestia y cantando esas cosas maravillosas. Me

contaron que se llamaba Ella Fitzgerald y que Chick Webb la había sacado de un *show* de aficionados.

De por lo menos igual importancia es Jimmie Lunceford, un director de orquesta por excelencia, a quien se debe que el concepto de "precisión" adquiriese una verdadera significación en las interpretaciones de las grandes orquestas de jazz. Desde fines de los veintes hasta su muerte en 1947, dirigió una orquesta cuyo estilo fue impreso ante todo por el arreglista Sy Oliver, trompetista de la *band*. Este estilo se caracteriza por un ritmo de *two-beat* "escondido" tras la medida de cuatro tiempos del swing y por una sugerente interpretación al unísono de la sección de saxofones tendente al *glissando*. Ambos rasgos de Lunceford —el ritmo y el detalle de los saxos— fueron muy copiados en los años cincuentas por las orquestas comerciales de baile, ante todo por Billy May. El ritmo Lunceford ejercía un efecto tan arrebatador que la etiqueta general de *Swing* ya no parecía ser suficiente. A él se le designaba con la palabra *bounce*. La música de Lunceford era *bouncing:* "saltaba" de un punto de gravedad al otro en una forma tal que destacaba el momento de "indolencia" de manera parecida a como lo hace Erroll Garner al piano. Las partituras de Sy Oliver para los saxos representan el primer estilo nuevo en la escritura de música fuera del tratamiento de la sección de saxofones derivada de Don Redman y Benny Carter. Y si hacemos abstracción de los sonidos *growl* de Ellington y de los tríos de clarinete, tan característicos de la vieja *band* de Fletcher Henderson, podemos decir que por el estilo de Oliver surgió el primer típico *sound* de orquesta. Tales *sounds* y trucos de instrumentación que se "pegan" a una *band* como si fueran

marcas de fábrica, de tal modo que se podía reconocer a los pocos compases de qué *band* se trataba, se hicieron ahora cada vez más populares.

Con Count Basie desemboca la corriente de las orquestas de Kansas City en la de las famosas *bands* de Harlem. Pertenecen a Kansas City las orquestas de Bennie Moten, que el propio Basie dirigió a partir de 1935, las *bands* de Harlan Leonard y Jay McShann (en ambas llegó a tocar Charlie Parker), y principalmente Andy Kirk and his Twelve Clouds of Joy (las "doce nubes de alegría" de Andy Kirk). Todos ellos siguen la dirección del blues y del boogie con una señalada técnica *riff*, breves frases de blues como tema o repetidas constantemente como elementos para aumentar la tensión, y utilizando otras frases como elemento de contraste. Andy Kirk tenía como pianista y arreglista a Mary Lou Williams, y se puede atribuir principalmente a su influencia el hecho de que la Kirk Band evolucionara más allá de la sencilla fórmula del *riff* que imperaba en las otras orquestas de Kansas City.

Al principio (y, en algunas de sus grabaciones, hasta hoy), Count Basie adoptó la fórmula del blues y del *riff* típica de Kansas City, pero la elaboró hasta lograr algo más que una simple fórmula. Encuentra en ella la sustancia de la que obtiene su vigor la música que hace, aunque desde luego ha confluido ya en ésta todo aquello que ha aportado el desarrollo del jazz para gran orquesta. Desde 1935 hasta nuestros días, Basie ha dirigido *big bands* con sólo unas cuantas interrupciones. En las orquestas que guió en los treintas y cuarentas, el acento está colocado en una serie de grandiosos solistas: Lester Young y Hershel Evans (saxos tenores), Harry Edison y Buck Clayton (trompetistas), Benny Morton, Dickie Wells y Vic Dickenson (trom-

bonistas), además de la ya comentada "All American Rhythm Section". En la orquesta moderna de Basie se acentúa ante todo una precisión adquirida de una manera que parece obvia gracias a un *swing* inmanente. Alguien ha dicho que "Basie es el *swing* orquestado". También en los cincuentas hubo excelentes solistas en la orquesta de Basie: los trompetistas Joe Newman y Thad Jones, los saxos Frank Foster, Frank Wess y Eddie Lockjaw Davis, los trombonistas Henry Coker, Quentin Jackson y Bennie Powell, y no en último lugar el propio Basie, cuyo piano economizado transfiere un *swing* a toda su orquesta como jamás lo ha hecho otro pianista con otra *band*.

Durante los setentas, Basie presentó grabaciones con arreglos de Bill Holman y Sam Nestico. La indestructible "Máquina del Swing" de Basie consistía en los trompetistas Sonny Cohn, Frank Szabo y Bobby Mitchell; los trombonistas Al Grey, Curtis Fuller y Bill Hughes; los saxofonistas Eric Dixon, Bobby Plater y los hoy finados Jimmy Forrest y Charlie Fowlkes. Freddie Green aún daba a esta banda sus inconfundibles sonidos de guitarra; y con Butch Miles, Basie nuevamente encontró un notable baterista de Swing.

Ante todo, Count realizó un buen número de excelentes discos de combo: sesiones de jam con Eddie Lockjaw Davis, Joe Pass, Clark Terry y Benny Carter; esfuerzos de cuarteto con Zoot Sims; una grabación con el cantante de blues Joe Turner, y —especialmente notable— un álbum de un trío con Basie como pianista.

Woody y Stan

Ciertos elementos de la época del Swing han seguido siendo más importantes para los estilos de las *big bands*

modernas que para las improvisaciones de solistas individuales. En 1936, Woody Herman llegó a presidir un conjunto compuesto de algunos músicos de la orquesta de Isham Jones, que acababa de desintegrarse. La última palabra en esos días era el Swing a la Benny Goodman. A pesar de ello, Woody Herman no tocaba Swing, sino blues. Llamó a su orquesta The Band that Plays the Blues, "la orquesta que toca el blues". El disco de esta orquesta que llegó a la máxima popularidad fue el "Woodchopper's Ball". Al estallar la segunda Guerra Mundial, se deshizo la Band that Plays the Blues, pero poco después se inició la gloriosa lista de los "Herman Herds": el primer "rebaño" fue quizás la orquesta blanca de jazz más vital que ha habido. "Caldonia" fue el gran *hit* de este First Herd. Cuando Igor Stravinski escuchó por radio esta pieza en 1945, le preguntó a Woody Herman si le permitía escribir una composición para su *band*. Fue así como surgió el "Ebony Concerto", obra en tres movimientos en que Stravinski se esfuerza por combinar sus ideas clasicistas con el lenguaje del jazz.

El contrabajista Chubby Jackson fue la columna vertebral del First Herd. Ejecutaba la batería primero Dave Tough y después Don Lamond; Flip Phillips era el tenorista, Bill Harris se impuso de golpe como una de las principales voces nuevas en el trombón gracias a su solo de "Bijou"; John La Porta tocaba el saxo alto, Billy Bauer la guitarra, Red Norvo el vibráfono, Pete Candoli, Sonny Berman y Shorty Rogers se encontraban entre los trompetistas; en una palabra, era una orquesta de estrellas como no la hubo en esa época del jazz en ninguna otra parte.

Es típico del espíritu de esta *band* lo que cuenta Chubby Jackson: después de los diferentes números

de su programa, los músicos se felicitaban entre ellos por los solos que habían tocado.

En 1947 se formó el Second Herd de Herman. Fue la Four Brothers Band de que ya hablamos en el capítulo sobre los saxofonistas tenores. También era una *band* de bebop; entre sus miembros contaban Shorty Rogers y Ernie Royal (trompetas), Earl Swope (trombón), Lou Levy (piano), Terry Gibbs (vibráfono), aparte de los saxos tenores ya mencionados y de la cantante Mary Ann McCall. La pieza más popular del sonido de los Four Brothers fue "Early Autumn", escrita por Ralph Burns. Y la obra quizá más característica de la música de bop del Second Herd fue "Lemon Drop", de George Wallington.

En los años cincuentas aparecieron el tercero y el cuarto "rebaño" de Woody Herman, y después todavía otros más, de tal modo que ya no es posible discernir la transición de un Herd al otro. Herman mismo dice: "¿Mis tres rebaños? A mí me parecen ser ochenta." Ralph Burns escribió para el Third Herd un "libro" —o sea una suficiente cantidad de arreglos— en que se le daba el Four Brothers Sound a la orquesta como su rasgo sonoro distintivo. En la Four Brothers Band propiamente dicha no lo había sido; en esta *band* siempre había habido junto al típico grupo de saxofones "Brothers" —es decir, tres tenores y un barítono— también el instrumental tradicional de cinco saxofones con el saxo contralto de primera voz.

A pesar de todos los augurios sobre el fin de las grandes orquestas, Woody Herman tuvo tanto éxito en los sesentas y setentas que hasta sus amigos más íntimos han abandonado la tarea de contar los "rebaños". Herman adapta los temas de rock musicalmente mejores —por ejemplo, de los Doors, "Light my Fire", o

el *hit* latino "La Fiesta" de Chick Corea—. Y ha descubierto a un nuevo y fascinante arreglista, Alan Broadbent, originario de Nueva Zelanda, un músico que estudió en la Berklee School de Boston con Lennie Tristano y que demuestra que aún hoy se pueden obtener de la vieja y mil veces repetida combinación de instrumentos de la *big band* nuevos e incitantes sonidos. Broadbent también ha escrito algunas composiciones nuevas y un concierto en el cual tocaron juntos el Herman Herd y la Dallas Symphony Orchestra.

También Stan Kenton —que murió en 1979— ha dirigido varias orquestas de diferente sello estilístico, de modo que hace falta dedicarle igualmente un espacio mayor que a una sola *band.* La obra quizá más típica de Kenton es su "Concerto to End All Concertos" con todo y su título: el concierto que ha de acabar con todos los demás conciertos. Comienza con algunas figuras en las teclas bajas del piano de Kenton, que pueden calificarse como de un Rachmaninof mal copiado; y todo el mundo musical del romanticismo epígono que se esconde en esas figuras, junto con la convicción de que el esfuerzo ostentoso tiene algo que ver con la expresión —todo ello es el mundo espiritual característico de Kenton—. De este mundo nació en 1942 su primera pieza importante, "Artistry in Rhythm", y en los años sucesivos una serie entera de otras "artistries": "Artistry in Percussion", "Artistry in Tango", "Artistry in Harlem Swing", "Artistry in Bass", "Artistry in Boogie". Muchas veces se vincula el nombre del arreglista Pete Rugolo con este efectista estilo que de tantos medios se sirve, pero la verdad es que Stan Kenton ya había delineado firmemente el estilo Artistry cuando en 1944 ofreció Rugolo, siendo aún soldado, su primer arreglo. Rugolo, quien estudió

con Darius Milhaud —el importante compositor francés dedicado a la música sinfónica—, es ante todo responsable de la segunda fase de la música de Kenton, a saber, el "Progressive Jazz" en su sentido más estricto: aún más potente y aparatoso con sus grandes masas de vigorosos acordes y aglomeraciones sonoras sobrepuestas. En la segunda mitad de los cuarentas —principal periodo de la influencia de Rugolo— tuvo Kenton un inmenso éxito. Los solistas de su *band* ocupaban muchos de los primeros lugares en los *jazz-polls:* el baterista Shelly Manne y el bajista Eddie Safranski, el saxo tenor Vido Musso, el trombonista Kai Winding, y ante todo la cantante June Christy. Ella era la voz más simpática de esta orquesta.

Animado por su éxito, Stan Kenton se construyó en 1949 una gran orquesta de concierto en que reforzó su instrumental de jazz con una sección de cuerdas y con maderas. También a este proyecto le dio Kenton un nombre muy rimbombante: "Innovations in Modern Music" —"innovaciones en la música moderna"—; pero de hecho se trataba de innovaciones que Hindemith, Stravinski, Bartok, y el resto de los grandes compositores de la música sinfónica contemporánea habían introducido ya veinte o treinta años atrás en la música moderna. Como piezas características pueden citarse "Conflict", de Rugolo, con la voz de June Christy utilizada como instrumento y un duro contraste entre las sonoridades desmaterializadas de las cuerdas y los potentes metales y, de la segunda serie de "Innovations", la obra "House of Strings" de Bob Graettinger, en que aparecen sonoridades de las cuerdas que recuerdan la "Música para cuerdas, percusiones y celesta" de Bela Bartok o la "Sinfonía para cuerdas" de Honegger. La gran suite de Graettinger, intitulada "City of Glas",

conjuraba la imagen de una gran ciudad de cristal con sonidos abstrayentes, fantasmales, de un frío resplandor.

Después —de 1952 a 1953— apareció la orquesta de Kenton que puede considerarse la más importante desde el punto de vista del jazz. Stan Kenton pareció haber olvidado todo su pasado y comenzó a poner un *swing* en su música que quizá no se encontraba bajo la influencia directa de Count Basie, pero que en todo caso se ajustaba perfectamente a la época en que el espíritu de Count Basie adquirió tal vitalidad que muy pocos jazzistas se le podían sustraer. En esta *band*, Kenton había reunido muchos buenos solistas y nunca antes en su carrera le habían interesado tanto como ahora las improvisaciones de solistas. Zoot Sims y Richie Kamuca tocaban el tenor, Lee Konitz el alto, Conte Candoli la trompeta, Frank Rosolino el trombón, Gerry Mulligan escribía los arreglos (por ejemplo "Swinghouse" y "Young Blood"), y Bill Holman —visiblemente inspirado por Mulligan— proporcionaba una serie de ejemplos artificialmente sencillos de una ejecución contrapuntística de las diversas secciones. Bill Russo mantuvo la tradición de Kenton, de una música sumamente exigente basada en una compleja interrelación entre secciones.

En los años siguientes Stan Kenton se fue comprometiendo más y más con las universidades y colegios norteamericanos. Instituyó sus "Kenton Clinics", en las cuales familiarizó a miles de jóvenes estudiantes con los problemas del jazz actual y sobre todo de la música de gran orquesta. Kenton no ha rehusado para ello los sacrificios personales y ha puesto a disposición de los interesados los arreglos y los músicos gratuitamente o muy por debajo del costo. "Stan es la fuerza

impulsora en la educación jazzística en los Estados Unidos", dice el doctor Herb Patnoe del De Anza College en California.

Hacia fines de los años sesentas y principios de los setentas, Stan Kenton tuvo un resurgimiento como quizá nadie lo hubiera esperado. Reunió a su alrededor a músicos jóvenes con los cuales produjo música más directa, sencilla y "derecha" que en sus periodos "progresista" y "artístico", pero siempre con el vigor y el *pathos* incomparable de Kenton. Algunos de sus mejores discos fueron grabados en las universidades, como en la Redlands University o la Brigham Young University.

Mientras tanto, Kenton se ha separado de su antigua disquera Capitol, a la cual estuvo ligado desde el principio de su carrera, y despacha sus discos con su propia etiqueta "The creative World of Stan Kenton" por correo: *mail order*. Con eso ha inspirado a toda una ola de empresas que a su vez trabajan con pedidos por correo. Ha quedado de manifiesto que estas casas alcanzan al amigo del jazz muchas veces en forma más rápida, sencilla y directa que a través del comercio de discos convencional, cuyas vendedoras parecen que, aun después de ochenta años de historia del jazz, no están capacitadas para atender a un público de jazz exigente con el acopio necesario de conocimientos en la materia.

Las grandes orquestas de bebop

Mientras tanto, existió el bebop, y en Harlem hubo diversos intentos de hacer bebop con *big bands*. En la orquesta de Earl Hines encontraron su primera ex-

presión aún vacilante. El gran pianista, que suele ser identificado con el estilo de *trumpet-piano* de los segundos Hot Five de Louis Armstrong, dirigió casi sin interrupción desde 1928 hasta 1948 una serie de grandes orquestas con una continuidad que no dejaba ver ningún abismo entre el Harlem jump y el bop. Billy Eckstine, discípulo de Hines, fundó en 1944 la primera *big band* con el consciente propósito de tocar un bop para gran orquesta. En esta *band* cantaban él mismo y Sarah Vaughan —y no sobra recordar que Billy y Sarah eran en esos años los vocalistas por excelencia—. Dizzy Gillespie, Fats Navarro y Miles Davis —o sea las tres primeras voces trompetísticas de la época— se habían reunido en este conjunto; Art Blakey tocaba la batería, y entre los saxofonistas se encontraban Charlie Parker, Wardell Gray, Dexter Gordon y Leo Parker.

En 1947 tuvo que ser disuelta la orquesta, pero por esos días Dizzy Gillespie —quien durante un periodo había sido el "director musical" de la orquesta de Eckstine— había logrado ya la transformación definitiva del bop en jazz para gran orquesta. Gillespie, John Lewis, Tadd Dameron y Gil Fuller hacían los arreglos. Los ejecutantes eran John Lewis (piano), Kenny Clarke (batería), Milt Jackson (vibráfono), Al McKibbon y más tarde Percy Heat (contrabajo), James Moody y Cecil Payne (saxos), y Chano Pozo introdujo en esta orquesta los increíblemente excitantes ritmos cubanos que tanto la caracterizaban, ritmos que al oírlos evocan a la orquesta de Machito: ciertamente no una orquesta de jazz puro, pero sí una *band* que hay que mencionar cuando se habla de las grandes orquestas de la época. La Machito Band fue el crisol en que mejor se mezclaron los ritmos cubanos y las frases jazzísticas. En ocasiones, el grupo de alientos estaba formado por

músicos norteamericanos, pero la sección rítmica por intérpretes cubanos (véase la sección sobre instrumentos de percusión). Dizzy Gillespie —y por cierto también Stan Kenton— estaban fascinados con la música de esta orquesta. Dizzy llamó a Chano a su propia orquesta entre otros motivos para poder captar el ambiente de la Machito Band.

Dizzy Gillespie estaba organizando su *big band* cuando Truman advirtió a los japoneses en el verano de 1945 que se rindieran o que se atuvieran a una "extrema destrucción" (y nadie en esos días se imaginaba lo que esto podía significar). Cuando un poco más tarde cayó la primera bomba atómica, la *band* de Dizzy estaba ya lista para comenzar a actuar, y la catástrofe se reflejó en forma fantasmal en "Things to Come", el "Apocalipsis en Jazz" de Gil Fuller que ya mencionamos antes, presentado aquí en la versión de Parker-Gillespie, con sus frases convulsivas, precipitadas y moribundas.

Es significativo que los acentos puestos por este "Things to Come" no fueron recogidos hasta veinte años después, en los grandes experimentos orquestales del free jazz.

Toda una serie de bandas dignas de mención existió en el periodo entre Kenton y Herman. Les Brown ofreció música de baile, pero tan refinada y musical que los "fanáticos" del jazz, especialmente los músicos de jazz, a menudo respondieron a ella. Claude Thornhill tocaba sus tranquilos solos atmosféricos de piano entre el sonido de una *big band* que inspiró la concepción de la Orquesta Capitol de Miles Davis a finales de los cuarentas. Elliot Lawrence tocaba arreglos "swinging" de Gerry Mulligan, Tiny Kahn y Johnny

Mandel: al mismo tiempo sencillos y musicalmente interesantes.

Boyd Raeburn dirigió una banda a mediados de los cuarentas, que en muchos aspectos era paralela a la de Kenton. "Boyd Meets Stravinsky" fue un título representativo. Solistas como el pianista Dodo Marmaroso, el contrabajista Oscar Pettiford y el baterista Shelly Manne (y en una ocasión el propio Dizzy Gillespie) dieron mucho sentimiento de jazz a los complejos arreglos, entre otros, de George Handy y Johnny Richards. Este último escribió los arreglos para los discos de Dizzy Gillespie en 1950 con cuerdas —los arreglos de cuerdas más orientados hacia el jazz de aquella época— y a mediados de los cincuentas reunió una banda que trató de extender las ideas del Jazz Progresivo. La banda de Richards presentó enormes y apilados bloques de sonido, enfocando los metros irregulares.

Basie como base

A mediados de los cincuentas, parecía generalizarse más y más la convicción de que entre el *swing* y la fastuosidad existía una contradicción que a partir de determinado límite ya no puede ser salvada. Esta convicción se encuentra sobre todo en la línea del clasicismo de Basie, cuyas grandes orquestas producen música más allá de cualquier experimentación. Maynard Ferguson, que tocaba de 1950 a 1953 en la orquesta de Stan Kenton, reunió a mediados de los años cincuentas para el local de jazz neoyorquino Birdland una "orquesta de ensueño" que ciertamente fue una orquesta soñada: no había en ella un solo músico que no fuera representante reconocido de su instrumento, y todos estos músicos tenían el mismo ideal de produ-

cir un jazz con *swing*, sencillo, tan vivo como musicalmente interesante. Jimmy Giuffre, Johnny Mandel, Bill Holman, Ernie Wilkins, Manny Albam, Marty Paich y otros proporcionaban los arreglos. Finalmente, Maynard pasó a conformar una orquesta permanente en lugar de estos músicos de estudio que no podían abandonar Nueva York. Maynard encontró a un grupo de excelentes músicos jóvenes que producían un jazz de gran orquesta tan fogoso e indómito como el del primer "rebaño" de Woody Herman, pero todavía más fuerte en el lenguaje del moderno clasicismo al estilo de Basie y Young. La "Fugue", que el arreglista y trombonista Slide Hampton escribió para esa gran orquesta de Ferguson, es probablemente la fuga con más *swing* jamás escrita para el jazz.

Ferguson vivió en la Gran Bretaña durante los sesentas (donde también dirigió una banda de éxito), pero en los setentas efectuó un regreso comercial a los Estados Unidos. Dijo Ferguson: "No estoy interesado en recuerdos. Hay que ir con el tiempo y utilizar los ritmos de hoy. En lo que se llama la época de oro de las grandes orquestas, los jefes de orquesta tocaban las mejores piezas del *hit parade*. ¿Por qué no hemos de hacer lo mismo hoy?" Y así Ferguson toca tonadas de pop contemporáneo en arreglos de jazz-rock llenos de efectos que no provocan muchos aplausos entre los aficionados al jazz pero que llegan a un gran público joven. Hay cada vez más pruebas de una tendencia hacia el *pathos*, similar al de la ópera, casi como si Ferguson se hubiese convertido en un "Puccini de la música de *big band*".

Regresemos a los años cincuentas, cuando la influencia de Count Basie era más fuerte que la de Ellington. Shorty Rogers tocaba un jazz a la Basie de concepción

moderna y lleno de ocurrencias originales y chispeantes. El arreglista Quincy Jones, el bajista Oscar Pettiford, el trombonista Urbie Green, el trompetista Herb Pomeroy en Boston y otros más hacían grabaciones de gran orquesta en las cuales se percibe en mayor o menor grado la influencia de Basie.

Quincy Jones llamó sus grabaciones —con grandiosos solistas como Art Farmer (trompeta con sordina), Lucky Thompson y Zoot Sims (saxo tenor), Phil Woods (alto), Herbie Mann y Jerome Richardson (flauta), Jimmy Cleveland (trombón), Milt Jackson (vibráfono), Hank Jones y Billy Taylor (piano), Charles Mingus y Paul Chambers (contrabajo)— "This is How I Feel About Jazz", y comenta que la música retrata sus sentimientos "sobre los elementos más bien vitales y originales que intelectuales del jazz":

> Preferiría que esa música no se catalogara de ninguna manera, porque probablemente está influida por cada voz original dentro y fuera del jazz —por ejemplo, desde el cantante de blues Ray Charles hasta Ravel...— No intentamos probar ninguna teoría, salvo la que dice que la verdad no tiene que ser siempre dolorosa... Nuestra meta principal en este álbum de discos fue: alma, ambiente y sinceridad...

En 1959, Quincy Jones, que desde siempre ha profesado gran predilección por Europa, llevó al Viejo Mundo la primera gran orquesta norteamericana que iba a subsistir en firme en Europa. La orquesta debía tocar inicialmente la música para el show "Free and Easy". Los músicos estaban integrados en el show de manera ejemplar, no sólo como músicos sino también como actores, pero todo lo demás en "Free and Easy" era débil; el *show* sufrió un descalabro. Con

trabajos logró Quincy mantener unida durante algún tiempo a su orquesta —en París, Suecia, Bélgica y Alemania—. Entre los músicos estaban Phil Woods, Sahib Shihab, Budd Johnson y Jerome Richardson en la sección de saxos; Quentin Jackson, Melba Liston, Jimmy Cleveland y el sueco Ake Persson en el grupo de trombones... La música de esta banda era arrebatadora y sana, sencilla y sincera, en muchos aspectos, era la *big band* más agradable fuera de Ellington y Basie a fines de los años cincuentas y principios de los sesentas. Quincy ciertamente no trajo nada nuevo. Pero perfeccionó lo viejo y lo pulió como casi nunca lo hizo nadie. Es una lástima que después de que su orquesta regresara de Europa y subsistiera todavía durante algunos meses en los Estados Unidos, abandonara la lucha por la existencia de su *band* por la falta de éxito comercial del jazz. Mientras tanto, Quincy se ha convertido en uno de los arreglistas y compositores de cine y televisión de más éxito de Hollywood. En todo lo que escribe se percibe su tradición jazzística. De vez en cuando vuelve a haber un disco de *big band* de Quincy que reúne comercialismo y calidad de jazz con una perspicacia que sólo Quincy posee.

De parecido interés fueron las grabaciones de gran orquesta hechas por Gerry Mulligan —algo así como el "refinamiento" de Count Basie—. Y Bill Holman fue el primero en intentar una realización del hard bop en gran orquesta, con arreglos intensivos y muy inteligentes de temas como "Airegin" de Sonny Rollins. Poco tiempo después (en 1960), hubo una gran orquesta de *funk* y de *soul,* aunque también sólo reunida para grabaciones de discos: la Big Soul Band del saxofonista tenor Johnny Griffin, con arreglos de Norman Simmons.

En la costa occidental, durante los sesentas, se destacó Gerald Wilson con una *big band* que encontró gran admiración en el mundo del jazz. Wilson, quien anteriormente había hecho arreglos para Basie, Lunceford, Gillespie y otras orquestas importantes, tampoco quiere, igual que Quincy Jones, aportar algo nuevo ni comprobar ninguna teoría, pero saca con vigor y brillantez la suma de "mainstream" del desarrollo de la gran orquesta habido hasta nuestros días.

Gil Evans y George Russell

El único músico cuya gran orquesta de jazz parecía realmente "nueva" en esta época fue Gil Evans. Gil surgió de la orquesta de Claude Thornhill, escribió hacia fines de los años cuarentas para la orquesta Miles Davis-Capitol y se volvió a encontrar en 1957 nuevamente con Miles Davis para producir sonidos de orquesta impresionistas de cálido brillo, de los que ya hemos hablado en la sección dedicada a Miles Davis. La orquesta de Gil Evans se convirtió en la realización a nivel de gran orquesta del *sound* de trompeta de Miles Davis. Ocasionalmente, y por desgracia no con la frecuencia deseable, escribió Gil Evans esos sonidos para otros solistas también, como para el trompetista Johnny Coles y el guitarrista Kenny Burrell.

Después, Evans —ya para entonces un veterano canoso— también se abrió a la música libre, y aun a las composiciones del guitarrista de rock Jimi Hendrix. Pero Gil, que descompuso las clásicas secciones de *big band* de manera muy consciente del sonido, no es un arreglista "diligente" (como, por ejemplo, lo es

Quincy Jones). Deja que su música madure dentro de sí mismo, y rara vez escribe algo terminado y definitivo. Aun durante las sesiones de grabación, a menudo hace cambios y reconstruye composiciones y arreglos completos. En muchos casos, su música nace al ser tocada, casi en el sentido de los principios de Ellington. Por ello —es de lamentar— existen muy pocos discos de este músico inmensamente personal e incomparable (que aún sigue en contacto personal con Miles Davis).

El otro gran solitario entre los arreglistas es George Russell, ya varias veces mencionado. También él surgió de la revolución del jazz de los años cuarentas. En los cincuentas, Russell creó su "Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization", su "Concepto lídico de la organización tonal", primera obra didáctico-teórica que deriva una armonía del jazz a partir de las leyes propías del mismo jazz y no, por ejemplo, de las de la música europea... El concepto que Russell tiene de una improvisación, lídica en el sentido de modos eclesiásticos medievales y sin embargo cromática en el sentido moderno, resultó ser el gran precursor de la "modalidad" de Miles Davis y John Coltrane. Russell llegó a Europa con motivo de las primeras jornadas de Jazz de Berlín en 1964, y más tarde vivió en Escandinavia.

Hoy, enseña en el distinguido Conservatorio de Nueva Inglaterra, en Boston. Con músicos tanto europeos como norteamericanos ha creado numerosas obras que son tan personales, tan divergentes de la corriente principal que siguen la mayoría de los arreglistas de jazz, como lo son a su lado sólo las obras de Gil Evans.

Entretanto, ha llegado el free jazz y hay que formular la pregunta: ¿Cómo suena el nuevo jazz, el jazz libre, cuando lo tocan orquestas grandes? El músico que se encuentra más marcadamente en la transición entre el jazz atonal y tonal de gran orquesta es el bajista Charles Mingus, con sus conciertos de gran orquesta en el New York Town Hall y en el Festival de Jazz de Monterey. Estos conciertos, nada frecuentes, en ocasiones lindaban con el caos en el aspecto de organización, y sin embargo produjeron resultados —ante todo, emocionantes improvisaciones colectivas— que conmoverían el mundo del jazz en los años siguientes.

La *big band* más elogiada de toda la carrera de Mingus probablemente fue la banda con la que grabó su álbum en 1971, "Let My Children Hear Music". Comentó Mingus:

> El jazz es la música clásica negra... Dejad que mis hijos oigan música —por Dios— ya hemos oído suficiente ruido... Ahora bien, yo mismo llegué a gozar con los músicos que no sólo querían "Swing", e inventaban nuevas pautas rítmicas, junto con nuevos conceptos melódicos. Y esas personas son Art Tatum, Bud Powell, Max Roach, Sonny Rollins, Lester Young, Dizzy Gillespie y Charlie Parker, que para mí es el genio más grande de todos, porque cambió toda una época. Pero no hay necesidad de comparar compositores. Si a usted le gusta Beethoven, Bach o Brahms, está muy bien. Todos ellos fueron compositores "a lápiz". Yo siempre quise ser un compositor espontáneo...

En 1965, la compositora (y pianista) Carla Bley y el trompetista Mike Mantler presentaron su Taller

de Compositores de Jazz, primero en Nueva York, y después en el Festival de Newport.

De allí evolucionó la Orquesta de Compositores de Jazz, con solistas como Don Cherry, Roswell Rudd, Cecil Taylor, Pharoah Sanders, Larry Coryell, Charlie Haden, Gato Barbieri —en general, la crema de la vanguardia neoyorquina—, bajo la dirección de Mike Mantler. Si comprendemos cuán difícil es encontrar un público para tales producciones de vanguardia en los Estados Unidos —definitivamente, mucho más difícil que en Europa—, debemos hablar de la contribución personal de Mantler con el mayor respeto.

La Orquesta de Compositores de Jazz también participó en la ópera en jazz, "Escalator Over The Hill", de Carla Bley y Paul Haines, que hemos mencionado en el capítulo sobre los pianistas. Mientras tanto, Carla Bley iba volviéndose cada vez más importante con grupos propios de dimensiones importantes. Sus composiciones y orquestaciones son *collages* imaginativos de elementos "swinging" de jazz e himnos nacionales (¡ridiculizados, desde luego!), de música universal y de canciones para niños y *clusters* apiñados, todo esto imbuido con un humorismo sensible, a menudo de crítica social (como en una pieza que escribió en 1980, después de que Ronald Reagan había sido elegido para ocupar la presidencia de los Estados Unidos).

El otro nombre, quizás más importante aún, del free *big band* jazz es Sun Ra. Desde mediados de los cincuentas, Sun Ra, que aprendió su oficio como pianista suplente con la banda de Fletcher Henderson a finales de los cuarentas, había formado una gran banda en Chicago, incorporando sonidos de percusión y otros totalmente nuevos para la época, sonidos que su compositor y creador percibe como "sonidos cósmicos",

como "música de las galaxias exteriores" y de los "mundos heliocéntricos". En la cubierta de uno de sus álbumes, el propio Sun Ra se ha presentado con Pitágoras, Tycho Brahe y Galileo.

La música de Sun Ra es más que free *big band* jazz de vanguardia. Ciertamente es ello, pero más allá asume toda la tradición negra: el Swing de Count Basie y los sonidos del saxofón de Duke Ellington; las "voces" de Fletcher Henderson; el viejo blues y canciones negras; danzas africanas y marchas egipcias; música de percusión negra de la América del Norte, del Centro y del Sur, y de África; espectáculos negros y ritual de vudú; trances y liturgia negra, celebrados por un director de banda que da la impresión de un médico brujo africano lanzado a la época espacial.

La música de Sun Ra es —en grado aún mayor que la de la Jazz Composers Orchestra— un conjunto sin las secciones convencionales de las grandes orquestas. Los instrumentos tocan en combinaciones constantemente cambiantes entre sí. Notables son sobre todo los saxofonistas de la Sun Ra Cosmic Arkestra, entre ellos John Gilmore, Marshall Allen, Pat Patrick, Danny Davis. Sus sonidos de saxofón y maderas resultan hoy tan novedosos y revolucionarios como las secciones de saxofonistas de Benny Carter a principios de los años treintas. A la Arkestra pertenecen también instrumentos exóticos y construcciones de los mismos miembros de la orquesta —como el "sun horn", y también oboe, fagot, clarinete bajo, corno inglés, violín, viola, violonchelo, además de un grupo de bailarines y a veces hasta un tragallamas. Las composiciones de Sun Ra tienen títulos como "Next Stop Mars", "Outer Spaceways Incorporated", "Saturn", "It's after the End of the World", "Out in Space" etcétera.

Muchos oyentes profanos se han sonreído por el show y por los títulos que Sun Ra presenta, considerándolos como ingenuos e infantiles. Han hecho chistes de los bailarines y artistas de circo que Sun Ra hace brincar en el escenario. O de la película que hace proyectar al tocar su música, una docena de veces en veinte minutos, la figura de Sun Ra como un Cristo. Se han burlado de los refulgentes vestidos "saturninos", las gorras de galaxia y los "rosarios cósmicos" que llevan Sun Ra y sus bailarines. El punto culminante del show de Sun Ra es a veces un telescopio que el maestro coloca al lado del órgano y con el cual, en puntos de especial interés "cósmico", busca su "planeta natal" Saturno.

Pero la ingenuidad no existe en el arte negro. No existía cuando las muchachas bailarinas del Cotton Club de Harlem de los años veintes, acompañadas por los *jungle sounds* de Duke Ellington, representaban la batahola del *show* del Broadway blanco; no existe cuando en la iglesia de la resurrección negra el sacerdote espera que sus feligreses viajen "todavía esta noche por metro al cielo"; tampoco existía cuando Louis Armstrong cantaba "I hope Gabriel Likes my Music"... Existe únicamente en las mentes de los críticos blancos y éstos, al observar la ingenuidad o hasta la charlatanería, no dicen nada que ataña a la música —y mucho menos de Sun Ra—, pero mucho acerca de ellos mismos: acerca del "payaso blanco". Dice LeRoi Jones: "La música de Sun Ra es la expresión más precisa de la antiquísima existencia negra en nuestros días." Y el mismo Sun Ra: "Pinto cuadros del infinito con mi música. Ésa es la causa por la cual mucha gente no puede entenderla..." A diferencia de los Estados Unidos, Europa ofrece toda una masa de

free *big band* jazz: por ejemplo, de Alexander von Schlippenbach. Su "Globe Unity" evolucionó de la Reunión de Jazz Nuevo de Baden Baden, en 1965, y sólo se le dio una oportunidad por breve tiempo allí. Sin embargo, en los ochentas, aún sigue tocando en arreglos que a menudo satirizan la tradición del jazz mientras al mismo tiempo le rinden homenaje, con sus tremendas improvisaciones colectivas. La brecha entre el free jazz y la moderna música de concierto ha sido colmada por la London Jazz Composers Orchestra del contrabajista Barry Guy, quien estructura su música casi en el sentido de las composiciones clásicas.

Para casi todas las grandes orquestas del free jazz, la vivencia clave ha sido "Ascension" de John Coltrane, y también la anterior grabación de "Free Jazz" de Ornette Coleman, con doble cuarteto, que abrió el camino (mencionados ambos discos en la sección sobre Ornette y Coltrane). Allí se creó la forma: improvisaciones colectivas incitantes y febriles, de las cuales nace un solo que se va elevando e intensificando hasta que la siguiente improvisación colectiva (que a su vez "da a luz" un nuevo solo) se llega a imponer. Esta forma la han seguido desarrollando los demás, la han diferenciado, sublimado y estructurado —con resultados especialmente personales que indican las futuras tendencias, músicos como Anthony Braxton (con su Creative Music Orchestra), Karl Berger (con su Woodstock Workshop Orchestra), Leo Smith, Roscoe Mitchell; y, en Europa, John Tchicai, John Stevens, Willem Breuker, Mike Westbrook, Keith Tippett y Loek Dikker, todos los cuales, desde luego, añadieron sus personales soluciones y experiencias—. Por ejemplo, Braxton ofrece abstracciones y enajenaciones radicales;

Berger trabaja con música mundial; Breuker críticamente satiriza las tonadas populares holandesas y del siglo XIX, convirtiéndolas en música free, y Mike Westbrook crea grandes y conmovedoras visiones sonoras, que a veces integran poemas de los grandes líricos clásicos y románticos ingleses.

Las grandes orquestas de rock

A principios de los años setentas existían en el jazz de gran orquesta tres corrientes:

1) El desarrollo ulterior del free jazz de gran orquesta del que acabamos de hablar;
2) El desarrollo ulterior de la gran orquesta convencional con el aprovechamiento de temas y tendencias contemporáneos;
3) Lo que se llama "grandes orquestas de rock".

Y, por supuesto, existen las combinaciones más diversas entre las tres corrientes.

Hablemos primero de las grandes orquestas de rock; en realidad la palabra "grande" debería entrecomillarse, porque por lo general se trata de grupos de siete a once músicos, es decir, de conjuntos relativamente pequeños que de acuerdo con las reglas del jazz convencional de *big band* no deberían designarse como tales. Sin embargo, se ha hecho costumbre llamarlos así porque, en efecto, comparados con los usuales tres o cuatro músicos de los grupos de rock, resultan "grandes", y porque aquí, apoyados por duplicaciones electrónicas, hay inicios de ejecución en secciones, como son características de la gran orquesta de jazz. También conviene recordar que la gran orquesta de

jazz, al principio de su desarrollo en los años veintes, se componía únicamente de ocho a once músicos. Quizá aquí se esté cerrando un círculo. Cuando menos habría existido la posibilidad de que para las grandes bandas de rock se iniciara un desarrollo como en los años veintes para las grandes orquestas de jazz. Pero entretanto, esta oportunidad se ha perdido.

No hay progreso —o casi no lo hay— en las grandes bandas de rock. Muchas veces resulta notable un particular acartonamiento y estatismo que en mucho recuerdan al Stan Kenton de los años cuarentas. Si se considera que muchos músicos jóvenes de las grandes orquestas de rock proceden de orquestas de universidades y escuelas que han sido formadas por Kenton y sus "clínicas", podría establecerse quizá una relación causal.

El mayor desenvolvimiento se observa todavía en Blood, Sweat & Tears, que de disco en disco y de elenco en elenco se hace más elástico y más conforme a los cánones del jazz. El grupo Chicago sonó inicialmente muy promisorio, pero se ha agotado en repeticiones estereotipadas de lo que existía en el primer disco.

Muchas de las grandes orquestas de rock han existido —y eso parece sintomático— sólo poco tiempo, entre ellas Dreams, con el trompetista Randy Brecker y el baterista Billy Cobham (que desde entonces ya pertenece a la orquesta Mahavishnu de John McLaughlin) y The Flock, que aplicaba la práctica de la improvisación colectiva en forma tan refrescante que hacía recordar al free jazz —¡y a Mingus!— y que perdió a su músico más importante, el violinista Jerry Goodman, quien también se pasó a la Mahavishnu Orchestra.

Para estos grupos existe primero un problema técnico: la coordinación de los instrumentos de viento tocados acústicamente con los instrumentos electrónicos de los grupos de rock. Mientras que las grandes bandas de integración convencional logran producir un disco de larga duración en dos o tres sesiones, los grupos de rock formados por mucho menor número de músicos necesitan frecuentemente semanas y hasta meses para obtener resultados aprovechables para un disco. Y el consumo de energía humana es también elevado. Blood, Sweat & Tears cambió en pocos años tres veces de elenco; de los músicos originales seguía con este grupo, hasta 1974, sólo uno.

El resultado musical está frecuentemente en grotesco contraste con el esfuerzo. Las grandes bandas de rock se han olvidado, a diferencia de las demás formas del jazz, de poner al día su tradición, en este caso: la tradición de las grandes orquestas del jazz. Sus partes de alientos son en su mayor parte *riffs* de guitarra orquestados. La utilización del instrumento de viento es muchas veces simplista, al grado que cabe pensar que es obra de principiantes que no saben nada de los secretos de la orquestación, ni en el jazz ni en la música de concierto.

En cierto sentido, también el grupo Santana es una *big band* de rock. Ha ampliado el instrumental convencional del rock con instrumentos de percusión latinoamericanos y ocasionalmente también con instrumentos de viento, y crea un verdadero pandemonio de ritmos excitantes. En forma especial es convincente el disco de Santana "Caravanserai", cuadro musical de un viaje de parábola hacia dimensiones futuras de tiempo y espacio: el viaje en caravana del yo humano en su eterno peregrinar de encarnación en encarnación. La

esencia meditativa de John Coltrane y la múltiple estratificación de la música de Gil Evans se ve contrastada en forma artística por el manejo de la percusión en la música de Santana.

Hasta hace poco, sólo Frank Zappa había encontrado *en la música* de *rock* —es decir, en el verdadero rock— avenidas musicales que alcanzan el nivel y la complejidad del jazz de las *big bands*. Significativamente, Zappa no comenzó con el jazz o el blues o el rock, como todos los demás. En entrevistas, repetidas veces ha afirmado que le movió a dedicarse a la música la obra de Edgar Varese, el gran compositor moderno que desde los veintes trató y resolvió muchos problemas pertinentes a la música clásica moderna de los cincuentas y sesentas: problemas de integración de sonido, electrónica, percusión, técnicas de *collage*, densidad musical, etc. A comienzos de los cincuentas Zappa, por entonces inadvertido y desconocido, asistió al "Kurse für Zeitgenössische Musik [Curso de música contemporánea], de Darmstadt, Alemania, donde muchos de los compositores que tan radicalmente han cambiado la música vanguardista contemporánea daban conferencias o estudiaban: Boulez, Stockhausen, Nono, Zimmermann, Ligeti, Henze, Kagel, Berio... Éste fue el mundo que moldeó a Zappa —y que anhela aún hoy—, aunque se supone que no debemos darnos cuenta: de allí su excentricidad, su extraño humorismo, sus poses, a la vez irónicas y sinceras. En esta edad y época, ¿no se parece a un Don Quijote luchando contra molinos de viento? ¿Y no le gusta presentarse de esta manera?

Muchos consideraron que con el álbum "The Great Wazoo", grabado en 1972, la música de Zappa había llegado a su culminación. Se dijo que esta producción

muestra influencias —simplemente enumeraré los nombres— de Miles Davis, John McLaughlin, Manitas de Plata, Gil Evans, Kodaly, Prokofiev, Stravinski, Kurt Weill, etc. El crítico Harvey Siders llamó a una de las piezas de "The Grand Wazoo" una de las "mezclas de *jazz y rock más satisfactorias* que hay en el catálogo".

"Big bands forever": los años setentas y ochentas

Quien se dé cuenta de cuán pocas obras grabadas hay hasta la fecha en el campo de las grandes orquestas de rock y quien considere el gran número de excelentes producciones de *big band* de elenco convencional y que aparecen a partir de principios de los setentas en número cada vez mayor, ciertamente no podrá hablar del fin del elenco convencional de gran orquesta. Muchos directores y arreglistas destacados han demostrado que la orquesta convencional de numerosos miembros tiene considerables posibilidades en el acontecer del jazz. Entre ellos se encuentran: Don Ellis, Buddy Rich, Louie Bellson, Thad Jones-Mel Lewis, Oliver Nelson, Doc Severinsen, Toshiko Akiyoshi, Lew Tabackin y, en Europa, la *big band* Clarke-Boland y el Brotherhood of Breath de Chris McGregor, además de gran número de arreglistas y directores de orquesta que ya llevan décadas de pertenecer al escenario del jazz y que han mantenido viva su música a través de los cambiantes tiempos; entre otros: Woody Herman, Count Basie, Maynard Ferguson...

El panorama de las *big bands* contemporáneas se ha ensanchado tanto debido a que, por un lado, se es-

tán ganando constantemente nuevas y originales posibilidades, y, por el otro, casi todas las posibilidades habidas hasta ahora, elaboradas a lo largo de cuarenta años de historia de las *big bands*, siguen en vigor en la actualidad.

Don Ellis (que murió en 1978) egresó del sexteto de George Russell a principios de los años sesentas y estudió música hindú con Hari Har Rao. Su especialidad es el descubrimiento de nuevos metros y de nuevas líneas rítmicas. Cierto es que otros músicos anteriores a él ya habían explorado metros asimétricos para el jazz —Thelonious Monk, Max Roach, luego también Dave Brubeck, Sonny Rollins, desde los años treintas Benny Carter—, pero nadie ha ido tan lejos en este aspecto como Ellis. Dice: "Pensé que si es posible tocar un metro de nueve divisiones en la forma 2-2-2-3, también debería ser posible el empleo de metros aún más largos. Esto condujo al descubrimiento de metros como 3-3-2-2-2-1-2-2-2 (19). He intentado muchas otras divisiones de este ritmo, pero ésta era la que tenía más *swing*. El metro más largo que hasta ahora he empleado fue 85." Algunos de los ritmos de Ellis se ven como ecuaciones matemáticas —por ejemplo un blues en ritmo de 11, que Don Ellis hace ejecutar como $3\,^2/_3/4$ —con *swing* lógico y ligero. Don Ellis dijo en cierta ocasión y en forma irónica que cuando esta orquesta tocaba un compás convencional de 4/4, a él habría que explicárselo como "5/4-1", porque si no, no le hacía gracia.

En uno de sus discos, "Tears of Joy", Ellis incorporó también un cuarteto de cuerdas en el elenco de gran banda. Con una novedosa amplificación eléctrica y con cierta adaptación —el sistema *transducer* de Barcus-Berry— se ha hecho posible dar a los cinco ejecu-

tantes de cuerdas el mismo volumen de sonido y vigor que al grupo de trompetas y saxofones.

En cambio, Buddy Rich —uno de los grandes bateristas del jazz, que presentamos en el capítulo correspondiente— renuncia a todos estos experimentos. Su gran banda "celebra" la espectacular ejecución de baterista de Buddy en la forma más efectiva. Una noche con la Rich Big Band es "show business" en el sentido convencional, pero llevado a su máxima perfección. El repertorio de la banda incluye *evergreens*, temas de jazz clásico, originales, y buenas tonadas contemporáneas.

También otro famoso baterista, Louie Bellson, hace de tiempo en tiempo grabaciones de gran orquesta, pero Bellson no aparece tanto en plan de estrella que ocupe el centro; más bien se encarga como baterista de una misión de servicio para presentar arreglos musicalmente convincentes en los cuales se combinan la gran tradición de las *big bands* con el ambiente de rock de los años setentas.

Muchas de estas bandas —las de Rich, Bellson y Maynard Ferguson, por ejemplo— reclutan a sus músicos entre los graduados de los cursos de jazz de los colegios y universidades norteamericanos. En un sentido, puede decirse que con la buena preparación de estos jóvenes músicos, las bandas tienden a alcanzar un nivel profesional aún más elevado que la mayoría de sus predecesoras. No hay nada, en cuestión de técnica, que no puedan resolver. Son insuperables lectores y pueden tocar más alto y más rápido que nunca. Pero, de manera extraña, lo que a menudo falta es el objetivo mágico del músico del jazz: individualidad. Se revela aquí un problema básico de la educación musical: no se puede enseñar la individualidad. Ha de

crecer orgánicamente, como una planta. En nuestro moderno mundo de medios de comunicación —con programas de radio y televisión que suenan todos igual— la planta llamada "individualidad" tiene dificultades para florecer. El sistema educativo norteamericano, modelo para el mundo, y sus educadores de jazz, deben enfrentarse más enérgicamente a este problema.

Pero una vez más hemos de retroceder un par de años, a Europa. Allí, la Clarke-Boland Big Band mostró cuán viva puede estar la tradición de las *big bands* aun cuando no se hagan concesiones al espíritu de la época. Durante los sesentas, bajo la codirección del patriarca de los bateristas, Kenny Clarke, y del arreglista belga Francy Boland, algunos de los más conocidos expatriados norteamericanos —entre ellos, los trompetistas Benny Bailey, Idrees Sulieman y Art Farmer, los saxofonistas Herb Geller y Sahib Shihab— se unieron con músicos europeos del calibre del trombonista sueco Ake Persson (que falleció en 1975), el trompetista alemán Manfred Schoof, y los saxofonistas ingleses Ronnie Scott y Tony Coe. El segundo baterista de la banda fue un músico británico similar al famoso Clarke no sólo en su manera de tocar, sino también en su nombre: Kenny Clare. De modo impresionante complementó la musicalidad de Clarke y su sentimiento estilístico con su seguridad profesional, disimulando también, ocasionalmente, cierta falta de vigor de Clarke, el grande y viejo maestro.

Durante años, los arreglos del pianista Boland fueron considerados como "los arreglos más tradicionalmente contemporáneos de las *big bands*" en el escenario del jazz. Especialmente característicos son los álbumes "Sax No End" (con los tenoristas Johnny Griffin y Eddie Lockjaw Davis) y "Faces" (con retratos musicales de

los miembros de la banda). Es una lástima que precisamente cuando la orquesta empezaba a obtener éxito entre grandes públicos a comienzos de los setentas, se desbandó.

Por entonces, Peter Herbolzheimer formó su Rhythm Combination and Brass. Durante todos los setentas y también a comienzos de los ochentas, ésta ha sido la *big band* más profesional de Europa, ciertamente haciendo muchas concesiones a las modas de la época, pero mostrando una y otra vez un alto grado de musicalidad y una energía "swinging" generada por algunos de los mejores músicos de Europa y unos cuantos huéspedes norteamericanos.

De todas las *big bands* más recientes, la más convincente en el aspecto musical, durante la mayor parte de los setentas, fue la Thad Jones-Mel Lewis Orchestra. Durante muchos años, tocó cada lunes por la noche en el Club Village Vanguard de Nueva York. Sin entrar en componendas con el espíritu de rock de los tiempos, los dos codirectores, el trompetista y arreglista Thad Jones y el baterista Mel Lewis, lograron atraer un gran público y crear un gran jazz orquestal que, tan "swinging" como lo era en el sentido tradicional, también estaba lleno de sonidos e ideas nunca oídas antes. Jazz de todos los periodos —incluso el jazz de los sesentas y de la música de John Coltrane y de la época pos-Coltrane— se fundían en los arreglos, aportados principalmente por Thad Jones y tocados por un conjunto de *élite,* de los mejores músicos de Nueva York.

Lamentablemente, Jones y Lewis se separaron en 1979. Jones se volvió director de una *big band,* con base en Copenhague, de músicos escandinavos y norteamericanos, una de las *big bands* más "swinging"

de la Europa de hoy. Y Mel Lewis lleva adelante la tradición de la banda de Nueva York, tratando de ensanchar su gama.

Sin embargo, mientras tanto, otra orquesta se ha abierto paso: la Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band en Los Ángeles. Desde 1978, la mayor parte de los críticos han estado diciendo que se trata de la *big band* número uno. La orquesta recibe su sello de las composiciones y arreglos de la pianista Toshiko Akiyoshi, nacida en el Japón. Dice Toshiko: "Cuando miro hacia atrás y analizo lo que he hecho, veo que en muchos casos parezco haber tenido una tendencia a escribir en lo que ustedes llamarían capas de sonido. En otras palabras, detengo una cosa, después oigo otra que va con ella. Es como una fotografía con doble exposición." Particularmente original es una sección para flauta en cinco partes que Toshiko formó con miembros de su orquesta, teniendo su esposo Lew Tabackin la primera voz. También ha logrado ensanchar la gama de la sección de saxofones añadiendo diferentes tipos de flautas y clarinetes, en combinaciones nuevas y originales. En algunas de sus piezas, se ha alimentado de la tradición japonesa, por ejemplo, en *gagaku*, la antigua música de la corte de los emperadores japoneses.

La corriente de la tradición de las *big bands* continúa fluyendo. Muchas orquestas de diversos lugares del mundo son parte de ella. Algunas de las más importantes son: los Apollo Stompers, de Jaki Byard, la Jazzmobile Orchestra de Frank Foster, la Energy Force de Ed Shaugnessy, la Dave Matthews Big Band y el Juggernaut, de Nat Pierce y Frank Capp.

Dejando aparte estas *big bands* establecidas, buen

número de arreglistas hacen alguna ocasional grabación de jazz orquestal, y de esta manera han ayudado a moldear la actual escena de las *big bands*. Entre ellos hay algunos a quienes ya hemos mencionado, ante todo, Oliver Nelson. Nelson, que falleció en 1975, como mejor caracterizado queda por una lista de sus músicos predilectos: Charlie Parker, John Coltrane, Gil Evans, George Russell. El título de una de sus obras más conocidas, "The Blues and the Abstract Truth", revela la posición de Nelson: el campo de tensión entre la tradición del blues y la verdad de las abstracciones vanguardistas.

En la Gran Bretaña, el pianista sudafricano Chris McGregor ha "aplicado" la tradición de Ellington al free jazz en su Brotherhood of Breath, a la que añadió, como nuevo elemento, ritmos y melodías bantúes y zulúes y motivos de su propia patria. Emigrados sudafricanos tocan junto con músicos ingleses, ciertamente no con la habitual precisión de los estudios, pero la fricción de entonación y armonía dentro de la Brotherhood of Breath acaso ejerciera un efecto africanizador e intensificador. Hay mucha música popular en los sonidos de la Brotherhood.

En resumen, claramente puede verse un retorno de la tradición en la escena de las *big bands* de finales de los setentas y comienzos de los ochentas. Ya no sólo se trata de orquestas de free jazz o de rock *big bands*, sino que la convencional instrumentación de las *big bands* (cuatro trompetas, cuatro trombones, una sección de saxofones de cinco piezas, con menores desviaciones, alteraciones y adiciones) hoy, una vez más, es el punto focal de tensión de las *big bands*... treinta años después del periodo en que por primera vez se habló de la "muerte" de las *big bands*.

Y por último, hay también *big bands* que dan un uso creador a elementos de rock, sin la rigidez y falta de inspiración de que antes hemos hablado. Dos de tales bandas son Les DeMerle Transfusion y The Year of the Ear, de Baird Hersey. El guitarrista Hersey incorpora el sintetizador y otros sonidos electrónicos al poderoso estilo "swinging" de su banda. Y Lee Underwood escribió acerca de la orquesta del baterista Les DeMerle: "Una banda que fusiona la intensidad de la costa oriental con el *savoir-faire* de la costa occidental, y el refinamiento del jazz con la urgencia del rock and roll".

Hay al menos dos *big bands* de este tipo en Europa: el United Jazz & Rock Ensemble, iniciado por el pianista Wolfgang Dauner, con músicos como Charlie Mariano, Barbara Thompson, Albert Mangelsdorff y Jon Hiseman; y la Vienna Art Orchestra, fundada por el compositor suizo Mathias Rüeggi; con su humor y *chuzpah* (a menudo, típicamente vieneses); estas bandas han demostrado que el jazz de *big bands* puede tener inmenso éxito —especialmente, entre un público joven— si se siguen caminos originales e innovadores.

Aún más lejos del habitual sonido de las *big bands* está una orquesta que se dio a conocer en 1979 en el llamado "Havana Jam", de los CBS Records, en Cuba, y que desde entonces ha tenido reconocimiento universal: Irakere, dirigida por el pianista-compositor Chucho Valdés. Irakere toca "jazz cubano" a lo largo de los lineamientos antes esbozados en relación con la banda de Machito, pero aún más excitante y contemporánea que las bandas cubanas que hay en los Estados Unidos. La "Misa Negra" de Chucho Valdés es un rito de música negra que al mismo tiempo se remonta

a África y hacia adelante, a un nuevo tipo de sonido latinizado de *big band.* Pero Irakere sólo representa la punta de un iceberg: Cuba está llena de tal música. El mundo norteamericano-europeo occidental simplemente aún no lo ha comprendido.

Por último, debe mencionarse otra escena de *big band* que también es "clandestina"; en ambos sentidos de la palabra: todas las grandes bandas de las *high schools,* colegios y universidades de los Estados Unidos. Hay cientos de *big bands* de todos los matices imaginables (y ciertamente, también algunos inimaginables). Estas orquestas forman el vital "basamento", los cimientos de las *big bands* profesionales del mañana. Algunas de ellas son lo bastante buenas para poder compararse con alguna de las más conocidas *big bands* de hoy. Si el lector conoce esta escena —con su vitalidad volcánica—, tendrá que reírse si alguien le pregunta si las *big bands* han muerto.

VIII. LOS COMBOS DEL JAZZ

En primer lugar, el jazz es una música de pequeños conjuntos. Es música de combo, y lo fue desde mucho antes de que existiera esta palabra "combo", la cual surgió por la necesidad de distinguir las *big bands* de los pequeños conjuntos. Antes, una *jazz-band* era automáticamente un combo, y si no se supiera por la observación histórica retrospectiva cuál ha sido el desarrollo desde las *bands* de Fletcher Henderson y Duke Ellington de los veintes, podrían considerarse también estos conjuntos como combos.

Por ser el jazz en primer término un arte de pequeños conjuntos, no es posible escribir una historia del combo tal como se escribe una historia de la *big band*. Puesto que prácticamente todo solista de jazz toca al principio en un combo, esa historia no sería sino una enumeración ilimitada. El principio selectivo necesario está en que un combo ha de ser algo más que simplemente una reunión de unos cuantos jazzistas que se juntan para *jam*, para improvisar en compañía. Gracias al Modern Jazz Quartet y a John Lewis, la palabra "integración" se ha convertido en un término de la crítica de jazz. Y en efecto, ésta es la palabra clave para toda historia del combo en el jazz. Integración quiere decir, empleada tanto en las matemáticas como en la música, que todo pertenece a una unidad y que cada detalle se ha de subordinar a una idea de conjunto.

En este sentido, Dave Brubeck ha pronunciado unas

palabras esenciales sobre la situación del combo en el jazz: "Lo importante que tiene ahora el jazz es que mantiene vivo el sentimiento de comunidad de un grupo. El jazz que quiere ser digno de mención tiene que descansar en un sentimiento de grupo..." Esto es lo que en varias ocasiones designamos como situación sociológica del jazz, por ejemplo, en las primeras páginas, en las secciones sobre el estilo del Swing y el arreglo. El jazz es a la vez música del individuo y música de un conjunto. No hay otro arte que haya logrado ser ambas cosas simultáneamente y en medida extrema. El sociólogo descubre en esta simultaneidad aspectos filosóficos, políticos, históricos. En el jazz, la simultaneidad de individuo y conjunto, de libertad y obligación, si así se quiere, ha adquirido por primera vez rasgos musicales. Es rara la ocasión en que se acerca uno tanto al jazz como expresión artística legítima del tiempo actual como en este punto. Y por ser así, la historia del combo en el jazz es casi una quintaesencia de la historia del jazz en general.

En el sentido selectivo en que deseamos concentrar la historia del combo, podemos decir que los primeros combos de importancia fueron los Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton (1926-1930) y los segundos Hot Five de Louis Armstrong con Earl Hines (1928). Jelly Roll fue el primero que elaboró sus discos de principio a fin, dándoles el sello de su ejemplar personalidad, y las grabaciones de los Hot Five de Louis Armstrong obtuvieron su integración por el contacto, por así decir, sonámbulo que se estableció entre él y el pianista Earl Hines.

Orrin Keepnews describe en el texto que acompaña uno de los discos de larga duración de Jelly Roll Morton:

Es ésta una música compleja, elaborada. Claro que los músicos no tocaban arreglos escritos, pero antes de grabarse un número, se ensayaba la pieza casi una media hora; el emplazamiento de los solistas se determinaba, y se aprendía de memoria el arreglo básico... Es una notoria combinación de improvisación y arreglo... Todos son músicos de talento, y no obstante, la voz que se oye, el *sound* único y unitario, es el de Morton...

En los Hot Five con Earl Hines —conjunto de seis y ocasionalmente de siete músicos— y los Red Hot Peppers, se unen por primera vez los elementos que antes, y en general en los veintes, sólo habían existido por separado: la improvisación colectiva de las viejas *bands* de Nueva Orleáns o también de las primeras grabaciones en discos que se conservaron —la Original Dixieland Jazz Band de 1917, en la que apenas se estaba perfilando la figura del solista y la individualidad del improvisador— y por otro lado precisamente esta figura del solista y, al fin, la caracterización consciente o inconsciente debida a una personalidad sobresaliente.

Combos del Swing

La aportación de los años treintas fue, comparada con lo anterior, por lo pronto un retroceso. Benny Goodman formó en 1935 su Goodman Trio, que llegó a ser la célula procreadora no sólo de todos los demás combos —el cuarteto con Lionel Hampton y primeramente el sexteto con Charlie Christian y Cootie Williams—, sino de los combos que surgieron en todas las importantes orquestas grandes como "bands within bands": es decir, conjuntos menores dentro de la gran orquesta.

Artie Shaw, por ejemplo, formó de su *big band* los Gramercy Five, con él mismo de clarinetista y primero Billy Butterfield y luego Roy Eldridge como trompetistas. Tommy Dorsey, Bob Crosby y Jimmy Dorsey entresacaron de sus orquestas algunos conjuntos de Dixieland: Tommy Dorsey sus Clambake Seven con Pee Wee Erwin (trompetista), Bud Freeman (saxo tenor), Dave Tough (batería) y otros; Bob Crosby sus Bob Cats con Matty Matlock (clarinete), Eddie Miller (saxo tenor), Yank Lawson (trompeta) y el grupo rítmico que mencionamos en el capítulo sobre las *big bands;* y Jimmy Dorsey formó más tarde, a fines de los cuarentas, su Original Dorseyland Jazz Band con el baterista Ray Bauduc. Chu Berry organizó preponderantemente con miembros de la orquetsa de Cab Calloway, a la que él mismo perteneció, sus Stompy Stevedores. Count Basie hizo grabaciones de combo con sus Kansas City Six y Seven. Woodie Herman tuvo sus Woodchoppers.

Las principales "bands within the bands" surgieron de la orquesta de Duke Ellington. Los dos trompetistas Cootie Williams y Rex Stewart, el clarinetista Barney Bigard y el saxofonitsa contralto Johnny Hodges hicieron una serie de grabaciones de combo en las que se "proyectaba" en un pequeño conjunto de una manera sorprendente el ambiente de la música de Ellington. El "Ellington spirit" obraba de elemento integrador. Era tan vigoroso que aun algunos de los discos grabados a fines de los cuarentas por Lionel Hampton con la participación de varios músicos de esta orquesta emanaban de manera perceptible el ambiente ellingtoniano.

Precisamente opuestos a la integración que respiran las grabaciones de los músicos de Duke Ellington es-

tán los "combos disqueros" organizados por Teddy Wilson a partir de 1935. Se podría argumentar que en vista de nuestro concepto selectivo del combo no los debiéramos mencionar aquí. Nos encontramos aquí con un solo junto a otro, pero tanto más es de admirarse la frecuencia con que se logra una unidad basada en el ambiente musical, en especial cuando tomaban parte la cantante Billie Holiday y Lester Young.

En las grabaciones como "Easy livin'" (1937) desde luego no hay nada "integrado", y sin embargo se encuentran, de la primera a la última nota, en el ambiente integrador del *song*, de su texto y del modo en que canta Billie Holiday.

Es notable cómo el cambio que se produjo en la evolución del jazz a fines de la cuarta década y principios de la quinta no se refiere únicamente a las innovaciones armónicas, melódicas y rítmicas del bop, sino igualmente a la actitud frente al combo jazz. John Kirby formó en 1938 un conjunto que en todos aspectos hacía música de Swing en el mejor sentido de aquellos días, pero a pesar de ello es un combo en el sentido que llegó a ser el generalmente aceptado apenas en los años cincuentas. Con John Kirby —y además con el King Cole Trio— comienza una línea que conduce, pasando por el Art Tatum Trio y el Red Norvo Trio, a todos los combos característicos de los cincuentas y sesentas: el cuarteto de Gerry Mulligan, el Modern Jazz Quartet, el trío de Jimmy Giuffre, el quinteto de Max Roach-Clifford Brown, el quinteto de Miles Davis, el quinteto de Horace Silver, los Jazz Messengers de Art Blakey, los diferentes grupos de Charles Mingus, los grupos de Ornette Coleman —y de allí hasta llegar al Weather Report y la Mahavishnu

Orchestra de John McLaughlin, y aún más lejos (a finales de los setentas) a Air y al World Saxophone Quartet...

El contrabajista John Kirby practicaba en su "Biggest Little Band in the Land" —la pequeña *band* más grande del país— unas "sonoridades de marco" ligeras, amables y cultivadas, interrumpidas por hermosos y agradables solos improvisados por el trompetista Charlie Shavers, el clarinetista Buster Bailey, el saxo alto Russell Procope y el pianista Billy Kyle. La orquesta tenía un sonido muy particular. Fue el primer conjunto que tuvo éxito en cuanto combo en el sentido en que lo tendrían quince años después el cuarteto de Gerry Mulligan o el Modern Jazz Quartet.

Muchos de estos famosos combos surgieron en la costa occidental de los Estados Unidos, y quizá sea un rasgo muy significativo el que el otro combo que inició toda esta fase en el desarrollo del jazz junto con John Kirby pertenezca igualmente a esa región norteamericana: hablamos del King Cole Trio. Es el primer conjunto precursor de los modernos tríos con piano, en que el pianista no sólo se hace acompañar por una sección rítmica, sino que aquí los tres instrumentos forman una unidad. El King Cole Trio nació en 1940 con Oscar Moore (guitarra) y Wesley Price (contrabajo). Poco tiempo después, Nat King Cole tocó con el guitarrista Irving Ashby y el bajista Johnny Miller.

Pero insensiblemente, el éxito del cantante King Cole fue dejando en la sombra al pianista Cole en el curso de los cuarentas, hasta que Nat llegó a renunciar a su piano y a su trío para convertirse en cantante de la música popular comercial.

Mientras tanto, había nacido el bop. El Charlie Parker Quintet, con el trompetista Miles Davis, estableció el paradigma tanto para la música misma como para la estructura del combo que la tocaba. Por primera vez desde el viejo Dixieland Jazz, nos encontramos aquí con que la música y la estructura forman un conjunto unitario; en el Dixieland había sido el contrapunto libre de trompeta, clarinete y trombón sobre un ritmo *two-beat*, y ahora se trataba de un unísono de trompeta y saxofón sobre el nuevo ritmo *legato*. Esta unidad de música y estructura sigue siendo válida para los combos del bop moderno: los Jazz Messengers de Art Blakey, el Horace Silver Quintet, el Max Roach Quintet —con el desaparecido trompetista Clifford Brown y después con otros músicos— o el quinteto de Miles Davis de mediados de la sexta década hasta fines de los sesentas, y de nuevo (hasta allí ha demostrado ser duradera esta estructura) el neo-bop al terminar los setentas, en grupos como el de Dexter Gordon, el de Woody Shaw y muchos otros.

Sólo es natural que en el curso de este largo periodo muchos músicos hayan tratado de ensanchar y variar la estructura de la canción y el grupo, mientras que al mismo tiempo conservaban su formato básico. A mediados de los cincuentas, el pianista Horace Silver tuvo especial éxito a este respecto mediante las originales formas de sus temas, en los que emplea por ejemplo dos frases de blues de 12 compases, les hace seguir una parte central de 8 compases de alguna forma de *song* y nuevamente la frase de blues, combinando así la forma del blues con la del *song;* en otras ocasiones

une un tema principal de 15 compases con una parte central de 16 compases; "y aunque no es regular, suena regular", dice el pianista Horace, y sigue haciendo una gran variedad de composiciones de similar concepción compleja.

Había que decirlo alguna vez: si hoy existe amplia libertad, hasta en la música de rock, frente a la esquematización de la forma convencional del *song* de 32 compases, hay que reconocer que fue Horace Silver quien abrió la brecha hacia esa libertad. Ciertamente ya había en los tiempos primerizos del jazz formas voluntariosamente individualizadas que se apartaban de lo tradicional —por ejemplo en Jelly Roll Morton o en William Christopher Handy (digamos en el "Saint Louis Blues")—, pero la noción de estos hechos había quedado sepultada. Horace Silver la volvió a sacar a la luz.

Buen número de años antes de los primeros éxitos de Horace Silver en estos campos —o sea, hacia fines de los cuarentas y principios de los cincuentas—, Lennie Tristano había refinado y abstraído en un elevadísimo sentido la estructura de Parker. También él tenía dos metales, sólo que aquí eran saxofonistas: Lee Konitz (contralto) y Warne Marsh (tenor), a los que se añadió como tercera línea "trompetística" la guitarra de Billy Bauer. En el sexteto de Lennie Tristano resulta posible encontrar un máximo de enérgico linealismo sobre un máximo de armonías diferenciadas.

Después de que el bop había ampliado el material armónico, Lennie Tristano "amplió" la línea, basándose para ello en la convicción a la postre consciente de que los jazzistas se habían ocupado durante años de los problemas armónicos, y que ahora se trataba de apli-

car los resultados armónicos a la melodía. Hizo grabaciones —como "Wow"— que poseían una vitalidad como la que apenas el bop moderno de la segunda mitad de los cincuentas logró imponer en la conciencia del mundo jazzístico, pero lo caracterizaba principalmente cierto rasgo *cool* reflexivo e inspirador, que hace recordar un poco el ambiente de los claustros medievales en que se llevaban a cabo las discusiones sobre escolástica en las tempranas horas de la noche.

Los músicos del bop trataron, ya antes de Lennie Tristano, de ampliar la estructura del quinteto de Charlie Parker en el aspecto sonoro. Cuentan entre los principales Tadd Dameron, James Moody y Charlie Ventura: Dameron en sus combos organizados para las grabaciones de la firma Blue Note, en los que reunía por ejemplo a Fats Navarro (trompeta) y a los dos saxos tenores Allen Eager y Wardell Gray; James Moody con su importante "Cu-Ba" (también en Blue Note), pieza a la que nunca se le concedió el mérito que de hecho tiene, y, con el mayor éxito, Charlie Ventura con su "Bop for the people", conjunto en que la cantante Jackie Cain y su esposo, el pianista Roy Kral, cantaban alegres e ingeniosos dúos. Todo ello culminó en la orquesta Capitol de Miles Davis. Aquí se estableció definitivamente la sonoridad como elemento creador de la estructura. Ya hemos hablado *in extenso* sobre esta orquesta en la sección dedicada a Miles Davis.

Todo lo que vino después es una múltiple combinación y evolución de estos tres elementos: el armónico, representado por el nombre de Charlie Parker; el sonoro, cuyo ideal fue creado por la orquesta Capitol de Miles Davis, y el estructural, iniciado ya por la *band* de John Kirby y el trío de King Cole.

En la costa occidental podemos mencionar a Shorty Rogers con sus Giants y a Gerry Mulligan con un Tentette, que hicieron grabaciones en las que ciertamente perfeccionaban el Capitol-*sound* de Miles Davis, pero en las que se percibe también una ligera estilización del mismo. Rogers redujo más tarde sus Giants al tamaño de un quinteto y llegó a hacer una música cultivada de estilo costa occidental siguiendo la estructura del quinteto de Parker. Algo parecido hizo el baterista Shelly Manne. Manne es uno de los pocos músicos de la costa occidental que tuvieron la suficiente movilidad como para mantener viva su concepción, orientándose siempre en nuevas corrientes musicales, hasta los años ochentas. Hoy hace grabaciones con músicos jóvenes que en parte denuncian influencias del rock, pero también conservan la sólida tradición del jazz de los cincuentas.

En la costa oriental, Jay Jay Johnson y Kai Winding encontraron una seductora solución. Juntaron sus dos trombones en un quinteto, con lo que obtuvieron por una parte la estructura de "dos cornetas" del bop; pero por la otra hallaron también un *sound* estructurador gracias al refinamiento con que diferenciaban el sonido de los trombones. La solución era tan asombrosamente sencilla que el *sound* llegó a ser imitado con mucha frecuencia. El propio Kai Winding, después de la disolución de su combo, se imitó a sí mismo utilizando cuatro trombones en lugar de dos. Al Cohn y Zoot Sims hicieron algo parecido al emplear en vez de los trombones dos saxofones u ocasionalmente dos clarinetes. Phil Woods y Gene Quill siguieron el mismo método al combinar dos saxofones altos.

Los dos saxos tenores Eddie Lockjaw Davis y Johnny Griffin proyectaron la idea, a la vuelta de los años

cincuentas a los sesentas, en el mundo del hard bop. A principios de los setentas, el baterista Elvin Jones transportó esta forma de tocar del sonido duplicado del mismo instrumento al ambiente de la era posterior a Coltrane. Para realizarlo se valió de los dos saxofonistas sopranos.

Puntos culminantes de la integración

Algún tiempo antes —a fines de los cuarentas—, el vibrafonista Red Norvo formó un trío con el guitarrista Tal Farlow y el bajista Charlie Mingus; este trío hizo un ejemplar jazz de cámara. En interpretaciones ligeras, sueltas y transparentes, las líneas del bajo, de la guitarra y del vibráfono fluían fuera en la misma dirección o una con otra y una alrededor de la otra, y si Red Norvo —como músico de la generación anterior— no tocaba con un estilo tan moderno como Farlow y Mingus, el plano estilístico resultante no hacía sino aportar un encanto adicional. En el mismo sentido lineal en que Norvo utilizaba el contrabajo de Charlie Mingus —y más tarde el de Red Mitchell— lo empleó Gerry Mulligan en 1953 en su famoso cuarteto. Gerry renunció al piano, insinuaba las armonías a través de una sola línea del contrabajo —que además guardaba una significación contrapuntística— y colocaba las líneas de su saxo barítono y de la trompeta de Chet Baker encima de la del bajo; posteriormente, cuando Chet Baker alcanzó gran fama a las pocas semanas de haber tocado en este cuarteto, con el resultado de independizarse, ocuparon su lugar Bob Brookmeyer con su trombón de pistones o Jon Eardley y Art Farmer, ambos trompetistas. De una manera

que no puede llamarse sino "laborista", Mulligan tocaba en su saxo barítono melodías o *riffs* contrapuntísticos que contrastaban con las improvisaciones de la segunda "corneta" de su cuarteto, y resultó que también el *riff* —el elemento más rudimentario del jazz— se puede aplicar como creador de estructura y de relaciones en el sentido de la integración moderna del combo. Desde luego, al cabo de cierto tiempo fue obvio que, cuanto más se acostumbraba uno al sorprendente sonido de este cuarteto, más claramente se revelaba la "fórmula" de su música. Por ello Gerry Mulligan, que no sólo es un gran músico sino también un hombre con visión, convirtió su cuarteto en un sexteto. Y a esta orquestación ha vuelto una y otra vez durante más de veinticinco años.

El más frecuentemente citado de todos estos combos es el Modern Jazz Quartet, del pianista John Lewis, con Milt Jackson al vibráfono, Percy Heath al bajo y primero Kenny Clarke y luego Connie Kay en la batería. Fundado en 1951 y disuelto en 1974, es con mucho el combo de mayor vida en la historia del jazz. John Lewis ha encontrado muchas sugestiones en el arte contrapuntístico de Juan Sebastián Bach. Al principio, sobre todo en "Vendôme", adoptó en amplia medida las estructuras antiguas. En esta pieza, "Vendôme", imita con precisión y profundos conocimientos las invenciones barrocas, con la única diferencia de que en los lugares en que la invención presenta los "episodios", el Modern Jazz Quartet improvisa. Más tarde, John Lewis encontró posibilidades contrapuntísticas que pertenecen ya más al jazz que a la música antigua. Dice por ejemplo: "En la pequeña pieza 'Versalles', en que también se utilizó como modelo una forma 'clásica', a saber, la fuga, no me parece que ésta tenga mucho

que ver con el modelo cuyos más conocidos ejemplos proceden de Bach. Más bien hemos comenzado a elaborar una nueva concepción interpretativa que proporcione un espacio más libre a la fuerza creadora del improvisador y que a la vez permita lograr formas más rigurosas que hasta ahora." De aquí que John Lewis procurara también incluir la batería en las interpretaciones lineales y contrapuntísticas de su cuarteto. Proveyó a su baterista Connie Kay de todo un arsenal de instrumentos rítmicos adicionales, como el platillo menor, el triángulo, un pequeño tambor persa, etcétera. Y si a partir de los años sesenta el instrumental de percusión se ha ido agrandando más y más —con la incorporación de numerosos instrumentos, en parte de procedencia exótica—, debe reconocerse que fue Connie Kay el primero que dio el impulso en esta dirección.

Un rasgo típico de la relación sin duda jazzística entre John Lewis y la música antigua lo representa su explicación que antecede a su suite "Fontessa": "Fontessa es una pequeña suite inspirada por la Commedia dell'Arte del Renacimiento. Pensé en estas obras de teatro particularmente porque se componían de un marco sólo esbozado, dentro del cual se improvisaban los detalles, las líneas, etcétera..."

El MJQ, según suele abreviarse, ha pasado por un desarrollo perfectamente perceptible. En los años sesentas apenas sigue habiendo elementos de Bach y en cambio más y más *swing* intensivo. El tema "Django", de Lewis, por ejemplo, se volvió cada vez menos melancólico en las sucesivas grabaciones, y cada vez más "swinging" e intenso.

El MJQ ha ejercido enorme influencia. Hasta en los combos del hard bop y su estructura de quinteto

de Parker se pudo sentir repentinamente algo de la voluntad formadora de Lewis. También Oscar Peterson, cuyo trío inicialmente fue una especie de trío de King Cole o de Art Tatum modernizado, ha hecho su reverencia al principio de la integración.

Un desarrollo similarmente largo lo tuvo el cuarteto de Dave Brubeck, que surgió en 1951 del octeto de Brubeck (1946) y del trío del mismo músico (1949). Es probable que Brubeck haya tenido más *hits* que cualquier otro músico de jazz. Y a pesar de ello —y en realidad, por causa de ello— ha sido acremente criticado, pero Brubeck tiene carisma, que le ha llevado de un éxito a otro durante más de treinta años (véase la sección sobre el piano).

El más importante compañero de Brubeck fue Paul Desmond, un "poeta del saxo alto" cuyas improvisaciones han sido valoradas mejor por muchos críticos que las aportaciones pianísticas de Brubeck. Cuando Desmond se retiró hacia fines de los años sesentas, su lugar fue ocupado por Gerry Mulligan. Mulligan ha sido siempre un improvisador enormemente "diligente" y orientado hacia el *swing*, y resulta claro que con su colaboración el cuarteto de Brubeck, hasta entonces un poco pastoral y reservado, se haya convertido en un grupo considerablemente más intenso y más cálido. Desde los setentas, Brubeck ha aparecido con frecuencia acompañado por alguno de sus tres hijos, o por los tres, que han añadido un ocasional elemento de fusión a su música.

Del hard bop al free jazz

De los combos del hard bop ya se ha hablado antes en relación con el quinteto de Charlie Parker. Resulta

llamativo que también aquí hubiese un desarrollo hacia una mayor integración. Hasta el conjunto más vital del hard bop —los Jazz Messengers, empujados hacia adelante por el indómito trabajo de baterista de Art Blakey— tiende a tener al menos un "integrador" musical (frecuentemente, dos) en el sentido de la función de John Lewis dentro del MJQ, aunque en términos de hard-bop. Horace Silver, después Benny Golson, Bobby Timmons, Wayne Shorter, Cedar Walton, George Cables, etc., tienen esta función con Blakey, cuyos grupos han sido de importancia central durante más de treinta años, hasta llegar a los ochentas. (Volveremos al bop contemporáneo más adelante en este capítulo.)

De maravillosa integración son también los diferentes grupos que Max Roach ha dirigido desde su colaboración con Clifford Brown y Sonny Rollins a mediados de los años cincuentas, en parte con sonidos de alientos de tres voces muy matizadas y ricas, prescindiendo del piano, más tarde con el pianista Ron Mathew y el trompetista Freddie Hubbard, frecuentemente también en colaboración con la que por esa época era la esposa de Roach, Abbey Lincoln. La obra principal de Max, la "Freedom Now Suite", es ejemplar no solamente en su mensaje, sino también en estructura.

Todavía más densa y concentrada es la música que Roach hizo con sus grupos durante los setentas, con sonidos de dos instrumentos de viento (entre otros, del trompetista Cecil Bridgewater y el saxofonista Bill Harper). Roach también es uno de los pocos músicos —si no el único (fuera de las iglesias de gospel)— que ha resuelto el difícil problema de integrar un coro en un contexto de jazz.

En el centro mismo de todos estos combos se encuentra el grupo de Miles Davis (que presenta a muchos músicos distintos), que fue una especie de espina dorsal para todo el desarrollo del jazz desde mediados de los cincuentas hasta principios de los setentas. Miles ha llegado a ser lo que se llama vulgarmente el "hacedor de estrellas" por excelencia. He aquí la lista de los músicos que surgieron de sus grupos: los saxofonistas John Coltrane, Cannonball Adderley, Hank Mobley, Wayne Shorter, George Coleman, Sam Rivers, Dave Liebman y Steve Grossman; el clarinetista bajo Bennie Maupin; los pianistas Red Garland, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul y Keith Jarrett; el guitarrista John McLaughlin; los bajistas Paul Chambers, Ron Carter y Dave Holland; los bateristas Philly Joe Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette, Billy Cobham y Airto Moreira; efectivamente, ¡una lista sin parangón! En las partes sobre los años setentas y sobre Miles Davis se ha presentado el papel desempeñado por este notable músico desde varios ángulos.

Desde el punto de vista de nuestro principio selectivo aplicado a los combos, resulta importante ver que el principio de la "modalidad" introducido por Miles Davis y Coltrane crea en alto grado un nexo, y con ello integración. El factor integración es la "escala": ya no muchos acordes constantemente cambiantes, sino uno solo (o muy pocos acordes).

John Coltrane tradujo ese principio al jazz libre, en un sentido que se ha hecho patente en la parte dedicada a él, y también en varias otras secciones de este libro. Una de las grabaciones más bellas del "clásico" cuarteto de Coltrane, todavía con McCoy Tyner en el piano y Elvin Jones en la batería, es el célebre

"Love Supreme", que reúne devoción espiritual y uniformidad formal de una manera nunca antes alcanzada en el jazz. Este grupo, con sus altos niveles de improvisación e interrelación, con el valor duradero de sus temas (compuestos, en su mayor parte, por su director) y su "unidad" sigue siendo un modelo para muchos grupos de jazz, aun en los ochentas.

Antes de Coltrane hubo ciertos grupos que ayudaron a allanar el camino al free jazz. Después de Coltrane en términos estilísticos (en el sentido de las normas empleadas en esta sección) sólo hubo el Ornette Coleman Quartet y Trio. Pero no fue sino en los setentas cuando se fundieron los impulsos dados por Coleman y Coltrane, pero aun entonces sólo en ciertos casos, como entre los músicos de la AACM (que analizaremos más adelante).

Entre los conjuntos que encaminan al jazz nuevo resultan importantes tres de ellos: los tríos de Jimmy Giuffre de los años cincuentas y los de Charles Mingus y George Russell. Jimmy Giuffre grabó en la primera mitad de los cincuentas sus "Tangents in Jazz", en las cuales el baterista está integrado en forma tan exclusivista en el transcurso melódico y estructural de la música que se prescindió de un ritmo constante. En el trío que Giuffre reunió en 1954 no utilizó la batería para nada y se puede suponer que eso era una consecuencia que se imponía: cuando de todos modos se utiliza la batería como instrumento de melodía, hay ciertamente otros instrumentos que cumplen mejor ese cometido. En su trío tenía Giuffre al guitarrista Jim Hall y al bajista Ralph Peña. Otro paso más adelante fue dado por Giuffre cuando tocó con el trombonista Bob Brookmeyer sin grupo de ritmos en elenco de trío —dos instrumentos de aliento más guitarra— en

una exaltante red de líneas que elaboran tanto música de cámara como música folklórica.

Aún más importante para el desarrollo futuro fueron los diversos grupos dirigidos por George Russell desde la segunda mitad de los cincuentas —ante todo, sus sextetos con músicos como el trombonista Dave Baker, el multiinstrumentalista Eric Dolphy y el trompetista Don Ellis. En la modalidad libremente "swinging" de la música de Russell se logra un tono hímnico, tono que llegó a un gran público sólo años después, mediante "A Love Supreme", de John Coltrane, pero también muestra un aspecto de abstracción que a menudo parece como una premonición de la obra de Anthony Braxton.

Sin embargo, el innovador más importante para el nuevo jazz fue Charles Mingus. Como hemos visto antes, su música devolvió al jazz el sentido de improvisación colectiva. Desde luego, siempre ha habido improvisación colectiva en el jazz, pero desde que el jazz abandonó el contrapunto de tres partes, de Nueva Orleáns, el hincapié había cambiado a la improvisación del solista, obra de músicos aislados, con el acompañamiento de la sección de ritmos. Gracias a Mingus, la improvisación volvió a ser colectiva, y hasta un grado desconocido desde los días del jazz de Nueva Orleáns, lo que no sólo reveló un proceso de la música, sino también de la sociedad. No es accidente que los revolucionarios discos de Mingus a que nos estamos refiriendo se grabaran al término de los cincuentas; es decir, precediendo inmediatamente al despertar de la conciencia social y política de los sesentas. Una y otra vez, el jazz ha anticipado y anunciado tales desarrollos sociales: "La música polifónica dice: Nosotros", es lo que una vez escribió el filósofo Theodor

Adorno. En esos términos, el jazz de Nueva Orleáns y de Dixieland, por una parte, y Charles Mingus y el jazz free y colectivo de los sesentas y los setentas, por la otra, todos ellos dicen "Nosotros". La música de grandes individuos —por ejemplo, de Charlie Parker, Lee Konitz y, antes, Coleman Hawkins y Lester Young— dice "Yo".

Entre las grabaciones más importantes de Charles Mingus a este respecto se encuentran "Better Git It in Your Soul", "Goodbye, Pork Pie Hat", "Open Letter to Duke", "Mingus, Mingus, Mingus" (con Eric Dolphy) y "Tijuana Moods" (con la trompeta de Clarence Shaw) y "The Black Saint and the Sinner Lady" (con Charlie Mariano). El baterista Dannie Richmond desempeñó un papel decisivo en el triunfo de casi todas las producciones de Mingus. Con la seguridad de un sonámbulo, siguió los muchos cambios de ritmo de su director (aun nuevos e insólitos en el jazz de la época), manteniendo así unida la música.

Ornette y después

Aparte de "Intuition" y "Digression" de Lennie Tristano (que, en 1949, fueron precursores aislados de acontecimientos muy posteriores), el Ornette Coleman Quartet de 1959-1960 fue el primer grupo que tocó "free", y que sin embargo corresponde desde sus principios al concepto de integración expuesto en este capítulo. Cuando Coleman y su trompetista Don Cherry entusiasmaban durante meses noche tras noche a su público en el Five Spot de Nueva York, los muchos músicos que se encontraban entre los oyentes quedaban fascinados siempre de nuevo por la exactitud y la

precisión con que Ornette y Don entraban después de sus larguísimas excursiones de solos en el unísono, sin que hasta para la mayoría de los expertos resultara evidente por qué empezaban precisamente en ese punto y no en cualquier otro. Uno de los oyentes dijo por aquellos días: "Desde luego, no lo oímos, pero no cabe duda de que Ornette y su gente saben lo que hacen. Dentro de un par de años lo sabrán también todos los demás..." Sobre todo, fue el contrabajista Charlie Haden el que actuaba como elemento de integración, con líneas de bajo totalmente libres que renuncian a toda armonía convencional y que sin embargo crean contexto y estructura.

Un par de años más tarde prescindió Ornette en su trío del segundo ejecutante de instrumento de viento, y seguramente no hay equivocación en la suposición de que, en forma adicional a su ejecución de saxofón alto tomó a su cargo el papel del trompetista y del violinista, por mucho que se le haya criticado en esos papeles, por razones de la necesidad de una paleta sonora más amplia y porque aun así quería tener a su conjunto en el marco de su propia personalidad. Fue hacia fines de los años sesentas cuando Coleman logró nuevamente encontrar en el saxo tenor Dewey Redman a un compañero de instrumento de aliento congenial en su ejecución. Redman, a su vez, se unió a Don Cherry en el grupo Old and New Dreams —una vez más, buen número de años después— desarrollando más la música de Coleman hacia la conciencia de la música universal de los setentas. Aquí, Redman también toca la *musette,* instrumento árabe, mientras que Cherry incorpora elementos de música india y tibetana, y ocasionalmente de los indios norteamericanos.

De Coleman y Coltrane vienen todos los grupos del escenario del free jazz que en una medida hasta entonces desconocida ponen en primer plano la vivencia común de su música. En vista del aislamiento del individuo en la sociedad moderna, sienten estos músicos que sus improvisaciones los unen entre sí de la misma manera "que en otros aspectos sólo lo puede hacer el amor" (Don Cherry). La pieza de Cherry "Complete Communion", grabada en 1965, primero en París y después en Nueva York, indica este concepto de "comunicación total" hasta en su título.

Otros grupos que suplían el aislamiento del individuo que se expresa irrestrictamente (a lo que debía conducir por necesidad una música que no conoce ningún factor de orden ni armónico ni formal) con relaciones comunitarias tanto más intensivas y fuertes en lo personal, fueron el quinteto de Archie Shepp con el trombonista Roswell Rudd, el New York Art Quartet con el saxofonista contralto John Tchicai y, también con Rudd, el quinteto de Albert Ayler, así como numerosos grupos en Europa: alrededor de Tchicai en Copenhague, Jan Garbarek en Oslo, Tomasz Stanko en Varsovia, Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Peter Brötzmann y Gunter Hampel en Alemania, Michel Portal en París, John Stevens, John Surman, Allan Skidmore, Paul Rutherford, Tony Oxley y otros más en Londres.

Especial interés merecen en este contexto los diferentes grupos de la AACM, que ha sido repetidas veces mencionada.

La AACM

Desde comienzos de los sesentas, el pianista Richard Abrams había fundado en Chicago la AACM, la Asso-

ciation for the Advancement of Creative Musicians: grupo de músicos que ha tenido gran importancia, no sólo en el aspecto musical, sino también en la conciencia del proceso de autoidentificación de los músicos negros. La AACM obtuvo su primer gran triunfo en Europa, aparte de la muy limitada resonancia local que encontró en Chicago. A finales de los sesentas, en una reacción deliberada contra la falta de interés en la música free de parte del público norteamericano (¡y contra sus implicaciones políticas y sociales!), algunos de los más importantes músicos de la AACM se trasladaron a París: entre ellos, los saxofonistas Joseph Jarman y Roscoe Mitchell, el trompetista Lester Bowie, el contrabajista Malachi Favors y el multiinstrumentalista Anthony Braxton. Desde allí, el Art Ensemble of Chicago rápidamente se dio a conocer por toda Europa. Como Jarman, Mitchell, Bowie y Favors no tenían un baterista de planta (Phillip Wilson, Don Moye y Steve McCall sólo trabajaron brevemente con el grupo), pronto empezaron a tocar ellos mismos las percusiones: Bowie en el tambor bajo, y Mitchell, Jarman y Favors en toda la gama de los diversos instrumentos de percusión que, con el tiempo, llegaron a ser habituales en el nuevo jazz. De esta manera, las partes de percusión —tocadas alternativamente por músicos cuyos principales instrumentos eran la trompeta, el saxofón y el contrabajo— quedaron por completo integradas en la actividad melódica. Ésta también fue una contribución decisiva del Art Ensemble de Chicago.

Hasta donde yo sé, nunca ha habido un combo de jazz que tuviese a su disposición tantos diferentes colores instrumentales como el Art Ensemble. En sus giras por Europa, los cuatro músicos llevaron carretadas enteras de instrumentos. Multifacéticos sobre todo

son Mitchell (que toca el saxofón alto, soprano, tenor y bajo; el clarinete, la flauta, el piccolo, sirenas, silbatos, campanas, gongos, congas, tambor de acero, címbalos, etc., etc.) y Jarman (cuyos instrumentos incluyen el sopranelo; el saxofón alto, soprano y tenor; el clarinete alto, el oboe, la flauta, el piano, el hapsicordio, la guitarra, la marimba, el acordeón, el vibráfono y varias docenas de instrumentos de percusión). Con esta instrumentación, los músicos de la AACM grabaron numerosos discos en Francia, Alemania y la Gran Bretaña, incluso la primera realización de *big band* de música de la AACM, en la Reunión de Nuevo Jazz de Baden-Baden en 1969.

La mayor parte del público norteamericano de jazz cobró conciencia de la importancia de la AACM casi diez años después. Fue un proceso lento que empezó con el triunfo de Anthony Braxton y resultó en el hecho de que muchos músicos de la AACM ocupasen las máximas posiciones en la encuesta de los críticos de *down beat* en 1979.

Mientras tanto, se habían formado otros dos grupos con raíces en la AACM: Air (Henry Threadgill en los saxofones y flautas, Fred Hopkins al contrabajo, Steve McCall en la batería) y el World Saxophone Quartet (Hamiet Bluiett, saxofón barítono y flauta; Julius Hemphill, saxofón alto y soprano; Oliver Lake, saxofón alto y soprano y flauta; David Murray, saxofón tenor y clarinete bajo).

Uno de los discos de mayor éxito de Air es "Air Lore" (1980). Está dedicado a los primeros rags de Scott Joplin y a las composiciones de Jelly Roll Morton en Nueva Orleáns, con su notable demostración de su deuda a la tradición en vista del carácter vanguardista de esta música. El sonido de Air corresponde al

nombre del grupo: es airoso, ligero, suelto, limpio y transparente. También el World Saxophone Quartet hace música que corresponde a su nombre: la abrumadora mayoría de la fraternidad de los críticos lo considera en la actualidad como el mejor grupo de saxofonistas del mundo: igualmente arraigado en la tradición del jazz (como en la vieja Nueva Orleáns o en el jazz de Harlem de los veintes) y en deuda con la música de los conjuntos de viento franceses de los siglos XIX y XX. Ante todo, el World Saxophone Quartet toca "hip", con una especie de humorismo en tono menor que continuamente transmite una corriente de señales, codificadas o no codificadas.

Desde luego, también ha habido música de combo en un alto nivel, de otros músicos de la AACM (y también de miembros de una agrupación similar fundada en Saint Louis, BAG, así como por músicos cercanos a estos dos grupos): incluyen a músicos como el saxofonista Oliver Lake, el trompetista Leo Smith, los cuatro miembros del World Saxophone Quartet en sus grabaciones y apariciones con sus propios nombres; Richard Abrams, el gran espíritu innovador de la AACM, y el músico más conocido de la AACM, Anthony Braxton. Braxton surgió al escenario particularmente con sus cuartetos, que incluían al trombonista George Lewis y después a su colega Ray Anderson, en un proceso gradual de abstraer la música hasta el límite.

La actitud de la mayoría de estos músicos hacia la tradición queda iluminada por un lema formulado por los músicos del Chicago Art Ensemble: "Antigua hacia el futuro". Esto no sólo significa (en el racionalista sentido occidental) "señalando al futuro desde el antiguo pasado", sino que también se refiere (en el sentido de los antiguos conceptos de la mitología afri-

cana) a una "suspensión del tiempo". Dice Abrams: "Mis pensamientos... son mi... futuro... ahora y *siempre... simbolizando... el pasado... presente...* y futuro... en el eterno ahora..." Éste es un pensamiento africano. O asiático. Pero, definitivamente, no occidental.

Armoniza bien con el proceso inicialmente mencionado de sensibilización el hecho de que Muhal Richard Abrams hubiese influido sobre los músicos de la AACM, no sólo en su música. El trombonista George Lewis dijo que también fue estimulado en sus estudios extramusicales —principalmente en la filosofía alemana— por Muhal. Y Joseph Jarman afirmó que antes de encontrarse con Abrams había sido como "el resto de los negros 'hip' del *ghetto*" de las calles del South Side de Chicago. Es muy posible que su futuro hubiese sido vacío, como para tantos jóvenes atrapados en los *ghettos*. Pero entonces conoció a Muhal, y su vida adquirió un sentido de dirección. Tal parece que Abrams, que permaneció más o menos en el trasfondo durante años, estaba mucho más interesado en apoyar las carreras de otros músicos de la AACM que la suya propia. Fue sólo en la segunda mitad de los setentas —en realidad, después de su aparición en el Festival de Montreux, en 1978— cuando encontró el reconocimiento, como pianista y compositor, que antes habían obtenido otros músicos más jóvenes de la AACM.

Es característico de la conciencia de la forma, que es de importancia básica para la mayoría de estos músicos, el que una y otra vez se remitieran a Duke Ellington. Muhal Richard Abrams dijo al crítico Gary Giddins: "Si sigue como va, creo que legará a alcanzar un punto similar a aquel en que estuvo Duke... desde luego, con algunas normas añadidas..."

Entre comienzos de los setentas y comienzos de los ochentas, la situación del combo ha sido similar a la de las grandes orquestas. Hay cuatro corrientes principales, con muchas conexiones entre ellas:

1) Los conocidos combos de jazz dentro del jazz convencional, entre los cuales los grupos del hard bop ocupan un lugar especial, de creciente significación al término de los setentas.

2) Los grupos que tocan música free, analizados en conexión con la AACM.

3) Los grupos de jazz-rock y de fusión, cuyo desarrollo fue iniciado por "Bitches Brew", de Miles Davis.

4) Grupos de música similar a la de cámara, que siguen refinando la tradición del Trío de Red Norvo o del Trío de Jimmy Giuffre. El prototipo de éstos es el grupo Oregon de Ralph Towner (desbandado en 1980) con Paul McCandless (oboe y corno inglés), Glenn Moore (contrabajo) y Collin Walcott (sitar, tabla, percusión). En cierto sentido, Oregon constituye *la* culminación del jazz integrado, similar a la música de cámara, que hasta ahora se ha tocado en la historia del jazz, así como el trío que Keith Jarrett dirigió alrededor de 1971-1972 con el contrabajista Charlie Haden y el baterista Paul Motian constituye una cúspide en la historia de tal tipo de grupo que ha llegado a ser llamado "trío con piano". Como hemos dicho, la idea del trío con piano es que los acompañantes del pianista no solamente acompañan a éste sino que su música está integrada tanto como es posible al todo musical.

Entre los grupos de la corriente principal de los setentas hay, por una parte, aquellos cuyas "primeras ediciones" se formaron hace veinte años (y por ello ya los hemos mencionado) y, por otra parte, conjuntos recién formados. Desde luego, los grupos cuyos directores habían formado conjuntos en los cincuentas han integrado sus ulteriores experiencias musicales tanto como aquellos grupos que por primera vez se formaron en los setentas. Por esta razón, enumeraremos juntos ambos tipos de grupos: los Jazz Messengers, de Art Blakey; el Dizzy Gillespie Quintet, el Max Roach Quartet, el Cannonball Adderley Quintet, el grupo de McCoy Tyner, el Phil Woods Quartet, el Woody Shaw Quintet y el VSOP, de Herbie Hancock. En su mayor parte son grupos con personal siempre cambiante.

McCoy Tyner es una figura central entre ellos, una fuente de fuerza e inspiración para toda la escena. Especialmente acertado al incorporar elementos de soul, funk y rhythm and blues en su música de combo fue Cannonball Adderley, que falleció en 1975. Su hermano, el cornetista Nat Adderley, lleva adelante la tradición con su grupo Cannonball Adderley Brotherhood.

Desde luego, Cannonball Adderley tenía sus raíces en Charlie Parker. El Supersax de Med Flory, de California, consiste en cinco saxofonistas que tocan las inolvidables melodías y solos armonizados del "Pájaro", instrumentados y orquestados: hazaña asombrosa en el aspecto técnico si se considera que un solo saxofonista puede tener considerables dificultades tratando de reproducir la música de Parker. ¡Cuánto más difí-

cil debe de ser para cinco saxofonistas juntos, ante todo, con la brillante precisión que logra el Supersax! Por otra parte, debe decirse que esta precisión produce una lisura pulida que da cierto carácter "aerodinámico" a la música del "Pájaro". También el World Saxophone Quartet ha tocado algunas de las composiciones de Parker. Allí, la música del "Pájaro" cobra vida en forma real, mucho más que con Supersax, donde a veces parece simplemente reconstruida.

En todos estos grupos vive el carácter del bop; pero este carácter ha obtenido un nuevo significado desde finales de los setentas, que no habían esperado ni aun los espectadores con mayor visión. Durante la mayor parte de los setentas pareció que el bebop estaba desapareciendo. Mas ahora, de pronto, parece estar ocurriendo exactamente lo contrario, el bop está regresando con toda su fuerza. El neo-bop de los setentas y ochentas (del que hemos hablado repetidas veces) produjo una veintena de grupos nuevos. Entre ellos se destacan los combos del gran veterano tenorista Dexter Gordon, iniciador de todo este movimiento.

Jazz eléctrico, jazz-rock, fusión

La integración de jazz y rock —largo tiempo aguardada, a veces prematuramente anunciada durante los sesentas, y lograda por el "Bitches Brew" de Miles Davis— moldeó el estilo de los grupos de jazz más conocidos (y que mejor vendieron) en 1970. Los grupos que abrieron el terreno a este desarrollo en los Estados Unidos y en la Gran Bretaña ya se han mencionado en el capítulo sobre los setentas. Los más sobresalientes grupos de jazz-rock y de fusión de la década fueron: Weather Report; Eleventh House, de

Larry Coryell; la Orquesta Mahavishnu, de John McLaughlin; Lifetime, encabezada por el baterista Tony Williams; el Gary Burton Quartet; el Return to Forever, de Chick Corea; los grupos de Herbie Hancock de la primera mitad de los setentas; el Pat Metheny Quartet; el Jeff Lorber Fusion; y el Nucleus, del trompetista Ian Carr, y la Paraphernalia, de la saxofonista Barbara Thompson, en la Gran Bretaña; la Association P. C., del baterista Pierre Courbois, y Pork Pie, del músico del teclado Jasper van t'Hof, en Alemania y en Holanda; Magma, en Francia, y, finalmente, los grupos del guitarrista Volker Kriegel y el saxofonista Klaus Doldinger en la Alemania Occidental.

A comienzos de los setentas, fueron principalmente los antiguos músicos de Miles Davis los que llevaron adelante el desarrollo más allá de "Bitches Brew". Incluyen al saxofonista soprano y tenor Wayne Shorter; los intérpretes de música de teclado Joe Zawinul, Chick Corea y Herbie Hancock; los bateristas Tony Williams y Jack DeJohnette; el guitarrista John McLaughlin...

Algunos de los primeros pasos en esta dirección —sorprendentes, a la luz de lo poco que había de seguir de este gran músico como compositor y arreglista— fueron dados por Wayne Shorter con sus dos álbumes de discos "Super Nova" y "Odyssey of Iska". Shorter es, en los saxofones tenor y soprano, el único músico que toca alientos en el disco, y se agregan el vibráfono y la marimba respectivamente, la guitarra, dos contrabajos y tres percusionistas. La "Odisea de Iska" es un mítico viaje de Iska, un descubridor negro, de un Ulises nigeriano, que se convierte en símbolo del alma humana. Shorter dijo: "Tal vez puedas aplicar esta música al viaje de tu propia alma."

La "Odyssey of Iska" es una impresionante "pintura en jazz" que recuerda las pinturas tonales de Herbie Hancock, de las cuales hablamos en la parte dedicada al piano; en general, desde el "Maiden Voyage" de Hancock, existe una tendencia cada vez más marcada hacia las grandes composiciones que forman en sí un todo: en el ancho espacio formado por los muchos discos y las muchas orquestas mencionados en el capítulo sobre las *big bands,* tenemos por ejemplo el "Grand Wazoo" de Zappa o "Caravanseray" de Santana hasta "Zawinul", que apareció al mismo tiempo que las pinturas musicales de Shorter: "Impresiones del tiempo de la niñez de Joe Zawinul como pastor de ovejas en Austria... un poema tonal que recuerda el entierro de su abuelo en un día frío de invierno en un pueblito montañés austriaco... las primeras impresiones de Zawinul cuando, siendo muchacho, llegó en barco a Nueva York procedente de Francia..." Tres instrumentos de viento —flauta, trompeta, saxofón soprano— se encuentran en medio de dos contrabajos y frente a tres percusiones, y este elenco forma toda la orquesta, que concierta, con dos pianos eléctricos —Joe Zawinul y Herbie Hancock—. Miles Davis se entusiasmó.

Grandes cosas se esperaban desde el principio cuando Joe Zawinul y Wayne Shorter fundaron el grupo Weather Report en 1971. En el primer Weather Report, Miroslav Vitous tocó el contrabajo y Alphonse Mouzon la batería, pero el elemental Mouzon y el intelectual Vitous no hicieron buena pareja. Durante la mayor parte de los setentas, los encargados de los ritmos del grupo estuvieron cambiando continuamente, hasta que se llegó a una consolidación a finales de la década, cuando el contrabajista Jaco Pastorius

llegó a ser el miembro más importante del grupo después de Zawinul, mientras que Shorter ya no parecía funcionar bien como codirector. Los amigos de Shorter a menudo han lamentado que se le programara tan pocas veces en los diversos álbumes de Weather Report en solos dignos de su importancia como gran saxofonista.

No hay duda de que después de "Bitches Brew" y junto con la Orquesta Mahavishnu, de John McLaughlin, Weather Report es el grupo más importante y de mayor influencia entre los de fusión. Pero una y otra vez, "WR" ha polarizado la escena. Después de publicar una devastadora crítica de su álbum "Mister Gone" en 1979, *down beat* se vio inundado durante meses con cartas de "fanáticos" y adversarios del grupo. La crítica de "Mister Gone" decía en parte: "Weather Report ha hecho al jazz en los setentas lo que Paul Whiteman le hizo en los veintes... Como Whiteman, Weather Report ha sobreorquestado su sonido. Mientras que la banda de Whiteman volvió sacarina al hot jazz, Weather Report ha hecho que la experimentación parezca procesada... Al no correr riesgos no tenía nada que perder, pero, a la inversa, no tenía nada que ganar..." Esta crítica fue atacada con tal vehemencia por los partidarios de Weather Report que por entonces pareció casi imposible una evaluación definitiva de esta grabación, que quizá no sea la mejor de este grupo.

Zawinul ha subrayado que su música de Weather Report está arraigada en la tradición del jazz, ante todo en el bebop. Una de sus composiciones de mayor éxito es "Birdland", que recibió su nombre por el famoso club de jazz de Broadway, que a su vez recibió su nombre de Charlie Parker. Casi a finales de los

cincuentas, Zawinul estaba casi diariamente en el Birdland. Veinte años después, en 1980, dijo: "El viejo Birdland fue el lugar más importante de mi vida." Cree que esto es evidente en todas las etapas de la música de Weather Report. La mayoría de los críticos se inclinan a dudar de esto, pero en 1980, "WR" grabó un nuevo disco lleno de raíces de bebop (posiblemente inspirado por la onda del neo-bebop): "Night Passage".

Herbie Hancock (véase también la sección sobre el piano) ya había abandonado a Miles Davis antes de "Bitches Brew". En 1972 creó el disco "Crossings" con abundante instrumental eléctrico (piano eléctrico, melotron, sintetizador Moog), en lo cual se entretejen tres intrumentos de viento: Benny Maupin (en saxofón soprano, flauta contralto, clarinete bajo, pífano), Eddie Henderson (trompeta) y Julian Priester (trombón). Hancock alcanza con medios electrónicos sonidos que recuerdan la rica paleta orquestal de Gil Evans. "Quasar" se llama una de sus piezas y a ello corresponde la música: misteriosas explosiones primarias del cosmos en las cuales el tiempo parece detenerse.

El baterista Tony Williams también había dejado a Miles Davis en 1969 para dedicarse más intensamente a la integración de jazz y rock que le parecía posible con Miles, por entonces. Los distintos conjuntos que formó con el nombre de Lifetime fueron grupos de rock orientado hacia el jazz, cuyos problemas de integración no pudo resolver Williams, menos por razones musicales que por razones psicológicas. Pero en el Lifetime de Tony Williams, John McLaughlin reunió los instrumentos que necesitaba para su Orquesta Mahavishnu.

Ni siquiera Larry Young, alias Khalid Yasin, pudo

desarrollar en el Lifetime de Tony Williams toda la potencialidad de su arte de órgano. Grupos como Lifetime —y también Weather Report y la Orquesta Mahavishnu— iluminan particularmente bien la complejidad de los mecanismos musicales y humanos (¡y técnicos!) de tales grupos. En realidad, fue un golpe de suerte el que tales organismos produjeran gran música: un cuarteto de cuerdas habría tenido una labor mucho más fácil.

El proceso de desgaste al que están sujetos los grupos de jazz-rock y de fusión puede verse también en la música de Chick Corea. En opinión de la mayoría de los críticos, de los varios grupos que ha dirigido —al principio con el nombre Return to Forever— el primero de 1972 (con la cantante Flora Purim, el percusionista Airto Moreira, el saxofonista y flautista Joe Farrell y el contrabajista Stanley Clarke) fue, con mucho, el mejor. Fue uno de los productos más felices y ligeros del jazz contemporáneo. Pero sus grupos posteriores también han conservado el aspecto juguetón y comunicativo que es tan característico de la música de Corea.

Es probable que la música de fusión más densa y artísticamente más satisfactoria hasta hoy producida sea la del guitarrista John McLaughlin, con su Orquesta Mahavishnu: también aquí, con el primero de los grupos Mahavishnu (1971-1972; con Jan Hammer, teclado; Billy Cobham, batería; Jerry Goodman, violín, y Rick Laird, contrabajo). Nunca se han demostrado más convincentemente los efectos asombrosos, liberadores y deliciosos —y espirituales— que puede crear *la música de fusión.*

Las melodías de la primera Orquesta Mahavishnu llevaban títulos como "The Dance of the Maya", "A

Lotus on Irish Streams", "Saphire Bullets of Pure Love", "Meetings of the Spirit", "Awakening", "Sanctuary" y "Vital Transformation", caracterizando el espíritu meditativo que había en el núcleo de aquellas piezas. A la fuerza de este espíritu meditativo correspondía —lo que sólo parece una paradoja— el alto volumen al que se tocaba esta música; producía una especie de tranquilidad precisamente por virtud de ser tan poderosa. La música de Mahavishnu creó una "catedral de sonidos" que no admitía nada más que estos sonidos.

Un resultado negativo de la densidad de esta música fue que en breve tiempo los músicos se habían agotado en tensiones y conflictos musicales y personales, causando la disolución del grupo. Con sus posteriores grupos Mahavishnu, McLaughlin nunca volvió a alcanzar el nivel de esta primera orquesta. A partir de 1976, empezó a aparecer con un nuevo grupo, Shakti (que se desbandó en 1978). Shakti constituyó un notable giro después de la fase electrónica, de "alto voltaje" de McLaughlin. Los cuatro músicos de Shakti —McLaughlin con la guitarra y tres hindúes, entre ellos el violinista L. Shankar y el músico de tabla Zakir Hussain— tocaban música acústica a escaso volumen. Fue un encuentro del jazz no sólo con la cultura musical de la India, sino también con su espiritualidad y religiosidad, en un nivel de perfección sólo alcanzado por otro grupo: la cooperación entre el maestro del sarod Ali Akbar Khan (con Ravi Shankar, posiblemente el más célebre de todos los practicantes hoy vivos de la música clásica de la India) y el saxofonista alto John Handy, que se dio a conocer por su trabajo con Charles Mingus. Khansahib (como le llaman sus discípulos en su escuela de música, Ali Akbar

Khan, cerca de San Francisco) y Handy empezaron a tocar juntos en 1971 y reanudaron su colaboración en 1980-1981, cuando el violinista del sur de la India, doctor L. Subramaniam, se unió a su grupo Rainbow. Rainbow destaca especialmente por la intensidad de sus terribles clímax, mientras que el fuerte de Shakti eran la densidad y la interrelación.

Los críticos han considerado a Shakti —después de la música de Mahavishnu, de John McLaughlin— como un "rompimiento súbito"; pero la devoción de McLaughlin por la música y espiritualidad de la India había sido obvia durante su fase Mahavishnu. Y ante todo, la música de Shakti era de una densidad similar, y tan entrelazada como lo habían sido los discos de Mahavishnu. Dice McLaughlin: "La India es parte de mi hogar en este planeta... la India es una parte de mí, no sólo psicológica sino también físicamente." Esto también queda indicado por los nombres de sus dos bandas: Mahavishnu significa "compasión divina, poder y justicia"; Shakti: "inteligencia creadora, belleza y poder".

Después de que Shakti se desbandó, no fue seguida por otro grupo verdaderamente integrado por McLaughlin. Al principio, McLaughlin volvió a la música eléctrica: con su One Truth Band, en sus distintas integraciones. Desde entonces, básicamente ha realizado labores de solista, incluyendo dúos acústicos con el guitarrista francés Christian Escoudé y otros.

El proceso de desgaste de la música jazz-rock y de fusión es, en cierta manera, algo aterrador. Nunca en la historia del jazz había ocurrido nada semejante. En realidad, sólo dos grupos de un nivel artístico respetable se dieron a conocer en la segunda mitad de los setentas: la Jeff Lorber Fusion y el Pat Metheny

Group. Con su integración "embellecida", perfecta y un tanto pulida, el último es casi como un "Modern Jazz Quartet de música de fusión". La mayor parte de los otros grupos que han tenido éxito —por ejemplo Spyro Gyra— llevaron la fusión cerca de la música disco y otras corrientes del pop comercial. Están interesados en crear productos para el mercado... y convertirse ellos mismos en productos.

Sin embargo, hay esperanzas en una nueva manera de tocar, introducida básicamente por los músicos negros. En una referencia irónica a la "nueva ola" del rock, el guitarrista James Blood Ulmer —uno de sus principales representantes— la llamó "no ola". Otros se refieren a ella como "free funk" o hasta "punk jazz". Nació menos por tendencias especulativas del aspecto comercial de la música (que, sin embargo, se apoderaron de ella inmediatamente) que en una reunión clandestina de free jazz, jazz tradicional y rock de la nueva ola. En este terreno, en lo fundamental ha sido Shannon Jackson con su Decoding Society el que ha logrado crear música de combo integrada, dando melodías a las pautas polirrítmicas de su batería y transfiriéndolas a la música de todo su grupo. (Podrá encontrarse más, acerca de "no ola" y "free funk", en el capítulo sobre los ochentas.)

IX. UNA DEFINICIÓN DEL JAZZ

La pregunta ¿Qué es el jazz? requiere un diccionario y una respuesta enciclopédica. Pero una busca en los diccionarios y enciclopedias ofrece algunos ejemplos extraños. No pude encontrar una definición medianamente satisfactoria del jazz en las enciclopedias científicas reconocidas y de alta categoría.

En forma hasta cierto punto paradójica, esto muestra que el método frecuentemente sugerido a los críticos de jazz como ejemplar para llegar a un entendimiento del fenómeno del jazz —el método de la musicología occidental, con toda su impresionante tradición— no sirve cuando llega al jazz. Sólo se puede comprender el jazz en función de una genuina comprensión de su naturaleza, acerca de la cual los músicos de jazz generalmente están mejor informados que los teorizantes. Todos los intentos por llegar a una definición desde otros puntos de vista —como la música europea, o como repetidas veces se ha intentado desde los sesentas, como la música africana— siguen siendo insatisfactorios. Por ello, la gente relacionada con el jazz se dedicó a buscar una definición útil del jazz. Estos intentos también tienen una historia, y cabe notar que cada nuevo intento se basó en todos los que le precedieron. En este proceso, Marshall Stearns y el crítico de California Woody Woodward dieron pasos importantes. Tomando en cuenta sus definiciones y todo el anterior cuerpo de trabajo, deseo sugerir la siguiente definición de jazz:

El jazz es una forma de música de arte que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical del Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afronorteamericanos. El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos, que sirven, todos ellos, para aumentar su intensidad:

1) Una relación especial con el tiempo, definida como "swing".

2) Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en que la improvisación desempeña un papel.

3) Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.

Estas tres características básicas, cuyo rasgos esenciales han sido —y continuarán siendo— transmitidos oralmente de generación en generación, crean un nuevo clima de tensión. En este clima, ya no se hace el hincapié en grandes arcos de tensión, como en la música europea, sino en una riqueza de elementos que crean la tensión y que continuamente suben y bajan. Los diversos estilos y etapas de desarrollo por los que ha pasado el jazz desde sus orígenes, al terminar el siglo anterior, se caracterizan en gran parte por el hecho de que los tres elementos básicos del jazz temporalmente logran variantes niveles de importancia, y que la relación entre ellos está en constante cambio.

Por una parte, esta definición subraya el hecho de que el jazz se desarrolló en la confrontación entre negros y blancos, y por ello no es una creación completamente europea ni completamente africana. En relación con ello, queda indicado el origen de las diversas categorías musicales —melodía, armonía, ritmo, sonido— en culturas musicales tan distintas como la europea y la africana. Ocasionalmente, como las definiciones exigen brevedad, ha sido necesario simplificar. Por ejemplo, así, no hay duda de que la instrumentación del jazz se deriva de Europa; pero, por ejemplo, el banjo, que ocupó el lugar de la guitarra en los comienzos del jazz, fue invención negra. Y el aparato de percusión desarrollado por el jazz en el curso de su evolución difiere considerablemente del que es común en la música europea, entonces y ahora. Desde el punto de vista opuesto, conclusiones similares son válidas para la sonoridad. Como lo hemos demostrado, el sonido del jazz es en gran parte creación negra, pero al mismo tiempo hay una multitud de sonidos vocales e instrumentales en el jazz que son familiares a la música europea.

En todos estos puntos, hemos relacionado nuestros descubrimientos con lo que se ha afirmado en la sección sobre "Los elementos del jazz". Allí llegamos a tres características importantes: swing, improvisación, fraseo de sonido de jazz. Los seis puntos que hay al final del capítulo sobre la improvisación pueden considerarse como una nueva interpretación del punto 2 de la definición.

El párrafo final de nuestra definición contiene un pensamiento que no se encontró en anteriores definiciones del jazz. Ciertamente, puede escribirse una historia del jazz desde el punto de vista de las tres característi-

cas del jazz —swing, improvisación y sonido/fraseo— y su relación entre sí. Todas estas características son importantes, desde luego, pero sus relaciones cambian, y estas relaciones cambiantes son parte de la evolución del jazz.

Que el sonido del jazz y el fraseo del jazz se encuentran en oposición dialéctica es algo que ya se ha señalado. En el jazz de la vieja Nueva Orleáns, el fraseo aún correspondía en gran parte a la música folklórica y de los circos europeos. Por otra parte, la sonoridad típica del jazz estaba allí particularmente desarrollada. Después, este tipo de sonoridad llegó a considerarse como exagerado. Ningún gran músico en ninguna fase del jazz ha tenido una sonoridad puramente europea; no obstante, la sonoridad del jazz y las sonoridades de la música europea algunas veces se han acercado mucho. A manera de compensación, el fraseo del jazz ha cobrado cada vez mayor importancia. Así, el jazz moderno, desde el cool jazz, está tan lejos de la música europea, en el aspecto del fraseo, como el viejo jazz lo estaba en el aspecto de la sonoridad.

En sus extremos, el fraseo del jazz y la sonoridad del jazz parecen excluirse mutuamente. Cuando más fuerte es la sonoridad del jazz —por ejemplo, en los solos de la "jungla" de Tricky Sam Nanton, Bubber Miley o Cootie Williams, con la banda de Duke Ellington— cesa el fraseo del jazz. El sonido de la "jungla" dicta el fraseo, y este sonido existe por sí mismo más allá del fraseo del jazz. Por otra parte, donde el fraseo del jazz aparece en su etapa más cultivada —como en las improvisaciones de tenor de Stan Getz, los solos de flauta de Hubert Laws o las líneas de alto de Lee Konitz en los cincuentas— la sonoridad del jazz parece en gran parte suspendida. Los procedimientos musica-

les son tan unilateralmente dictados por el fraseo que no parece posible producir sonidos que tengan un significado expresivo fuera del fluir de la frase.

Una relación similar, si no necesariamente tan precisa, existe entre "swing" e improvisación. Ambos son factores de espontaneidad. Así puede ocurrir que cuando la espontaneidad se expresa al extremo, por el medio del swing, la improvisación retroceda. Aun cuando un disco de la banda de Count Basie no contenga siquiera un solo improvisado, nadie duda de su carácter de jazz. Por otra parte, cuando a la improvisación se le da rienda suelta, el "swing" retrocede, como en muchos solos sin acompañamiento o en algunas grabaciones de free jazz. Esta supresión del swing por la libertad ya fue ilustrada por el primer disco totalmente "free" en la historia del jazz: "Intuition", de Lennie Tristano.

Vemos, pues, que las relaciones entre los elementos del jazz cambian constantemente. En los treintas, cuando la sonoridad en función del jazz de Nueva Orleáns ya había retrocedido, y cuando el fraseo fluido de las funciones del jazz moderno aún no estaba plenamente desarrollado, el swing se anotó tan indiscutibles victorias que el *swing* —el elemento— y el Swing —el estilo— ni siquiera se diferenciaban en la terminología. Siempre ha habido formas de jazz que tratan de proyectar la esencia del jazz en uno solo de sus elementos.

Los pianistas que tocaban ragtime tenían swing, pero ni improvisación ni sonoridad de jazz. Las bandas de la antigua Nueva Orleáns sí tenían sonoridad de jazz, pero tenían más ritmo de marcha que swing, y una forma de improvisación colectiva que tarde o temprano conducía a arreglos una y otra vez repetidos.

En el ámbito del estilo del Swing hay una especie de música de *big bands* en que la improvisación, la sonoridad y a veces aun el fraseo pasan a ocupar un lugar inferior, y sin embargo, todo "se columpia" maravillosamente. En los cincuentas, Jimmy Giuffre a menudo proyectó toda la esencia del jazz en una sola frase inspirada por Lester Young. Por otra parte —como lo han puesto en claro estos "ejemplos excepcionales" en las verdaderas cumbres del jazz—, los tres elementos del jazz se encuentran presentes simultáneamente, aunque en relaciones variantes entre sí: desde Louis Armstrong y Jimmy Harrison, pasando por Coleman Hawkins y Lester Young hasta Charlie Parker, Miles Davis y John Coltrane.

Asimismo, es importante notar que swing, improvisación y sonoridad (o fraseo) son elementos de intensidad. Por mucho que puedan diferir unos de otros, lo mismo concurren al crear intensidad. El swing crea intensidad mediante la fricción y sobreimposición de los niveles de ritmo.

La improvisación crea intensidad por el hecho de que el camino del músico al sonido es más breve y más directo que en ningún otro tipo de producción musical.

En sonoridad y fraseo, la intensidad se produce por la inmediatez y forma directa con que una personalidad humana particular se proyecta en sonido.

Puede suponerse así que la principal tarea y el verdadero significado de los elementos básicos del jazz se encuentran en la creación de una intensidad estructurada. Este entendimiento también está contenido en el free jazz con su extático calor, tan idiosincrásico como la interpretación de los tres elementos básicos en esta música pueda parecer.

En todas estas diferenciaciones es decisiva la cuestión de la calidad: estatura. Casi estaríamos tentados a adoptarla como un cuarto "elemento del jazz" dentro de nuestra definición (implícitamente, está incluida, en todo caso, por la palabra "arte" en la primera frase de la definición). Por ejemplo, si Stan Kenton o Keith Jarrett han encontrado un lugar en el jazz —lugar que acaso fuese disputado en algunos puntos de su desarrollo, pero que no obstante, básicamente se acepta—, esto se debe a la calidad y estatura de su música, que son indiscutibles, aun cuando mucho pueda decirse contra estos dos músicos en función de las características esenciales del jazz. Más aún, este punto se aplica similarmente a la cultura musical europea, o a cualquiera otra. Aun si fuese posible dar una definición precisa de lo que es la música "clásica", una música que contuviese todos los elementos de esta definición, y sin embargo careciese de la estatura —la calidad— de las grandes obras clásicas, no sería "clásica".

A este respecto, es importante analizar algunos pensamientos que fueron expuestos —hasta donde yo sé, por primera vez— por el escritor y estudioso norteamericano Robert M. Pirsig. Pirsig (en su libro *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*) ha mostrado que las definiciones son "square", porque la calidad queda definida "enteramente fuera del proceso analítico". Así, el aspecto de la calidad necesariamente queda fuera de todo intento de definición. Lo que queda es "aquella actitud intelectual, pedante y burguesa que fue llamada 'square' por la generación Beat..."

Los aficionados al jazz pueden pensar que tales consideraciones son demasiado intelectuales, y, sin embargo, éstas explican por qué los que pertenecemos al mundo del jazz nos sentimos extrañamente insatisfe-

chos ante toda definición (incluso la que yo he propuesto). Los estudiosos del jazz pueden elaborar definiciones cada vez más extensas y refinadas, pero el verdadero punto los eludirá: en realidad, necesariamente ha de eludirlos, por las razones que Pirsig ha mostrado (con mayor extensión de lo que aquí podemos resumir). Lo que queda excluido de la gama de las definiciones, lo conocen mejor los músicos que todos los eruditos. Antes, ya hemos citado a Fats Waller: "No es *lo que* uno toca, sino *cómo* lo toca."

Dice Pirsig: *Cualquier* definición es insatisfactoria, porque no se puede definir la calidad. El término "square" —y su antónimo "hip"— proceden del lenguaje del jazz. El jazz es "música hip". Pero el aspecto del "hip" (como lo ha mostrado Norman Mailer en su importante estudio "The White Hipster") elude al idioma. Por ello se aplica al jazz, más que a los otros campos, el hecho de que las definiciones sólo pueden satisfacer una demanda de aproximación: nada más.

Este estado de cosas explica por qué miles de grupos de coctel, pop y rock por el mundo entero tocan una clase de música que puede satisfacer todos —o casi todos— los requerimientos de nuestra definición (y de todas las demás definiciones de jazz hechas hasta la fecha), y que sin embargo no se puede llamar jazz. En incontables grupos "comerciales", *también* hay improvisación, a veces hasta fraseo y sonidos de jazz; pueden hasta "swing", y sin embargo, su música no es jazz. Por otra parte, como lo hemos demostrado, con los auténticos músicos de jazz, la presencia de sólo *un* elemento de "jazzidad" a menudo basta para asegurar el carácter jazzístico de su música.

Es necesario comprender esto: el jazz tiene que ver con la calidad. La calidad se siente, más que com-

prenderla racionalmente. Esto ha sido comprendido en forma subconsciente por los músicos desde que el jazz existe. Para ellos, la música debe ser ante todo "buena", para considerarla como jazz. Todas las demás normas desempeñan un papel secundario, por muy importantes que puedan ser.

Hay otro hecho que debe considerarse en este contexto. El empleo constante de los elementos, estilos, musicalidad, técnicas e ideas del jazz en la música comercial obliga incesantemente al músico de jazz a crear algo nuevo. En ese sentido, André Hodeir observó que la innovación de hoy es el cliché de mañana.

Sin embargo, el buen olfato para el cliché no sólo está relacionado con los abusos del jazz en la música comercial; también se encuentra en la naturaleza del propio jazz. Casi cualquier estrofa de blues se ha convertido en un cliché. Todos los versos famosos de blues existen como recurrentes "entidades": "I've been drinkin' muddy water, sleepin' in a hollow log..." [He estado tomando agua estancada y durmiendo en un tronco hueco], "My baby treats me like a low-down dog..." [Mi nena me trata como a un perro abandonado], "Broke an' hungry, ragged and dirty too..." [Arruinado y hambriento, harapiento y sucio], " 'cause the world is all wrong..." [porque todo el mundo está al revés], "But the meanest blues I ever had..." [La mayor tristeza que haya yo tenido], "I'm just as lonely, lonely as a man can be..." [Estoy tan solo como puede estarlo un hombre], "Can't eat, can't sleep..." [No puedo comer, no puedo dormir], "I wanna hold you, baby, hold you in my arms again..." [Quiero tenerte en mis brazos, nena, volver a tenerte en mis brazos], "I'm gonna buy myself a shotgun..."

[Voy a comprarme una escopeta], "Take me back, baby..." [Acéptame de vuelta, nena], "I love you, baby, but you sure don't treat me right..." [Te amo, nena, pero no me tratas bien], etc. Los grandes cantantes de blues emplearon estas frases como quisieron, tomando un verso de aquí y otro de más allá, adaptándolos unos a otros, y con frecuencia ni siquiera eso.

Lo que sigue siendo cierto para la letra se aplica también a la música. Cuando Jimmy Smith u Horace Silver graban un blues, tanto el arreglo como los solos improvisados están saturados de elementos estructurales tomados de medio siglo de historia del blues. Todo lo que tocan los modernos músicos de bop está saturado de elementos de discos de Charlie Parker que, aunque no fuesen clichés en sí mismos, ciertamente se prestaban a convertirlos en clichés. O, si nos remontamos a la tradición del jazz, en uno de cada tres o cuatro blues de Bessie Smith podemos oír frases o versos enteros que igualmente se habrían podido oír en otros contextos y en otros cantantes de blues. Cada boogie consiste en sólo un montaje, en constante cambio, de "entidades" formadas por *ostinatos* y frases melódicas en gran parte estandarizadas. Casi cualquier improvisación que se encuentre en viejos discos de los Hot Five o los Hot Seven, de Johnny Dodds o King Oliver, de Jimmie Noone o Kid Ory, resulta mutuamente intercambiable. Y también los rompimientos que separan entre sí las frases de blues de cuatro compases, ya sea tocadas por cantantes que se acompañaban a la guitarra, o por los más célebres de los músicos de jazz. Existen medio centenar —quizás menos— de tales "rompimientos modelo" de los que se han derivado todos los demás.

Cuanto más nos remontamos en el tiempo, más obvio resulta este carácter de modelo. Lo que Marshall Stearns, Alan Lomax y Alfons Dauer descubrieron de los elementos africanos en el jazz consiste casi sin excepción en tales modelos y "entidades" conectivas; no sólo fueron tomadas de la música africana como "entidades", sino que a menudo tenían este carácter dentro de la propia música africana. Su naturaleza de modelo es tan compacta que han sobrevivido a los siglos casi sin cambio. Consideremos el tango: el ritmo fue llevado por los esclavos de África, y hoy existe en el folklore africano tanto como en la gran tradición argentina del tango, en temperamentales danzas folklóricas, en lascivas danzas lentas y en música de bares, en el boogie-woogie y en cientos de etapas intermitentes. Por doquier se encuentra la idéntica figura *ostinato:* el modelo con su tendencia al cliché.

Todo el jazz consta de tales "modelos". Son fragmentos —como las líneas descendentes del antiguo blues o el moderno "funk"— que tienen algo del halo de las palabras con que comienzan los cuentos de hadas: "Érase una vez..." Esto, también, es un elemento modelo. Y como en los cuentos de hadas, donde los elementos convertidos en símbolos se vuelven contenido, así ocurre en el jazz: el malo que lanza un conjuro contra el noble príncipe, y el rey de corazón impasible se ablandan al ver a la bella pastora, y al final, príncipe y pastora se encuentran y resulta que la pastora es una princesa embrujada. Bruja y príncipe, magia y corazón insensible, rey y pastora... todos esos son elementos de motivos que pueden unirse en combinaciones inagotables.

Mientras la música occidental de conciertos, en el proceso de su creciente tendencia a la abstracción, ha

perdido casi todos los antiguos moldes y entidades, mientras que casi no queda elemento estructural y formal que no se haya cuestionado —tema y variación, la forma sonata, la tríada—, mientras que hoy anhelamos alcanzar modelos y elementos nuevos y conectivos en la música de concierto, y sólo podemos alcanzarlos volviendo a los antiguos modelos y elementos que entretanto se han vuelto cuestionables, y mientras al hacer esto estamos historizando, en tanto, todas estas cosas están presentes en el jazz de la manera más natural, evidente y viva.

Modelo, elemento, entidad y cliché pueden coincidir: literalmente y nota por nota. Pero como modelo, como elemento y como entidad tienen un significado; como cliché, no lo tienen. Pero como pueden coincidir, existe una constante tendencia al cliché, inherente a los modelos, elementos y entidades. En alto grado, sobre la base de esta tendencia constantemente se renueva el jazz. Lo más fascinante del jazz es lo vivo que está. El jazz va contra todos los academicismos: contra ese mismo academicismo que ha hecho de la gran música europea de conciertos la ocupación exclusiva de la burguesía bien educada.

Tan vivo está el jazz que las normas constantemente van cayendo, aunque conserven vigencia en los antiguos modelos y entidades. Esto complica la posición de la crítica del jazz. Se le ha reprochado no tener normas.

En realidad, es notable que la crítica de jazz tenga tantas normas. A menudo, la evolución del jazz procede con tanta rapidez que el tipo de normas al que se llegó en la música europea —frecuentemente formadas una o dos generaciones después de que aquella música particular había estado viva— pierde todo signi-

ficado. Las normas del jazz sin flexibilidad tienden a adquirir aspectos violentos e intolerantes.

Insistimos: no se trata de definir normas y de poner a prueba una forma de arte con ellas; la idea es tener el arte y reorientar constantemente las normas a su imagen. Como esto resulta inconveniente, tratamos de evitarlo, dentro y fuera del jazz. Pero es ante todo el jazz, como música de revuelta contra todo lo que es demasiado conveniente, el que puede exigir a sus oyentes que revisen las normas que fueron válidas hace años y que estén dispuestos a descubrir nuevas normas.

Casi cien años después de que empezó, el jazz sigue siendo lo que era: una música de protesta; también esto contribuye a su vitalidad. Grita contra la discriminación racial, social y espiritual, contra los clichés de la moral burguesa, contra la organización funcional de la moderna sociedad de masas, contra la despersonalización inherente a esta sociedad, y contra esa categorización de las normas que conduce a hacer juicios automáticos siempre que no se satisfacen tales normas.

Muchos músicos norteamericanos, particularmente los negros, comprenden la protesta como cuestión racial. No hay duda de que es esto. Pero su música no habría sido comprendida por todo el mundo y no habría recibido una aceptación casi inmediata entre músicos de todas las razas, órdenes y sistemas políticos si el aspecto racial fuese su factor decisivo. Aquí, como en todas partes, el elemento racial del jazz desde hace tiempo se ha trascendido a sí mismo y se ha vuelto universal. Se ha convertido en parte de la protesta mundial contra una sociedad orientada hacia el dominio, que es considerada como una amenaza por millones

de personas cultas en todos los campos y por el mundo entero, en cada país y sistema social; en suma, por quienes están haciendo el juicio que generaciones futuras harán de nuestra época: una amenaza no sólo a ellos mismos y a su productividad creadora, sino a la dignidad y el valor esenciales del ser humano.

X. POSDATA

I

Ha sido mi intención, en todas las ediciones de este libro, mostrar *toda* la gama del jazz: desde el ragtime y Nueva Orleáns hasta hoy. Así, la gama que cubre todo lo presentado ha de estrecharse más y más: la primera edición de 1953 trataba de cuarenta años; ésta cubre un siglo. Frecuentemente, mientras yo escribía, me he preguntado: ¿cuántos lectores pueden apreciar la música de Jelly Roll Morton así como los sonidos de Weather Report?

Teniendo esto en cuenta, he abreviado radicalmente algunas secciones. A partir de los capítulos sobre los instrumentos del jazz se han eliminado no pocos nombres de músicos: no sólo intérpretes de los viejos tiempos, sino también músicos de rock (si ya no tienen pertinencia para el jazz de hoy). Esta limitación también me fue impuesta por la simple cantidad de material, por una parte, y por el número disponible de páginas, por la otra.

En muchos ejemplos, me resultó penoso mencionar sólo de paso a músicos importantes: como en los muchos agrupamientos de saxofón soprano y tenor, pianistas y guitarristas. La escena actual en estos campos se ha ensanchado tanto que habría sido imposible algo más que una lista de nombres.

Otro problema es el del lenguaje: en los estilos antiguos, casi cada músico era independiente, poco más

o menos, de sus colegas. Considérese esto: había menos músicos tocando *todos* los instrumentos empleados en el estilo de Chicago de los veintes que músicos de un *solo* instrumento en algunos de los estilos actuales; por ejemplo, los saxofonistas tenores que siguen la tradición de Coltrane. El idioma no puede diferenciarlos a todos.

La dificultad básica de la crítica y la literatura sobre música, es que la propia música es más diferenciada que el idioma. Como lo vio Mendelssohn, el gran compositor romántico a comienzos del siglo XIX, es difícil escribir acerca de música: no porque la música sea vaga, sino porque es más precisa que la palabra.

Muchos músicos pertenecen a más de una categoría. Los músicos cambian y se desarrollan. Sin embargo, en su mayoría se les puede poner bajo un solo rubro, para mantener dentro de lo manejable el torrente de nombres y de hechos. Esto me preocupa especialmente en los capítulos acerca del saxofón tenor y del piano, donde hay que tratar de incontables músicos. Mas no veo solución a este dilema. No son posibles la crítica y la historiografía sin generalizaciones. Egon Friedell, el eminente historiador austriaco de la cultura, dijo una vez: "Todas las clasificaciones hechas con el hombre son arbitrarias, artificiales y falsas; pero una consideración igualmente sencilla muestra que estas clasificaciones son útiles e indispensables; y ante todo, que son inevitables, porque corresponden a una tendencia innata de nuestro modo de pensar."

Todo músico mencionado en la sección de los instrumentos de este libro necesariamente es considerado como un particular punto de desarrollo; sin embargo, en realidad, una vida humana no es un punto sino

una línea, que conduce de un punto de partida, pasando por muchos otros puntos, hasta un punto final; en otras palabras, una secuencia de incontables puntos; sin embargo, lo que se puede describir en muchos casos no es más que un solo "punto": un solo estilo de tocar, un agrupamiento específico en que se cataloga al músico. Mi intención ha sido colocarlo en el agrupamiento en el que una mayoría de los críticos lo perciben; y ante todo (esto sería lo ideal) donde el músico se ve a sí mismo.

II

Es importante transmitir una impresión de la totalidad y unidad del jazz. Por ello se deben evitar todo el fanatismo y el sectarismo de los partidarios de distintos estilos de jazz. También yo he cobrado conciencia de que aún existen. Stanley Dance, el importante crítico al que especialmente he admirado siempre, se quejó de que la edición de este libro de 1973 contenía a músicos de rock, como Janis Joplin, Frank Zappa, los Allman Brothers, Cream, Julie Driscoll-Tippetts (hoy, claramente músico de jazz), Jimi Hendrix, Nina Simone y Soft Machine. Por otra parte, los críticos más jóvenes elogiaron particularmente este rasgo como un acierto del libro. Siempre es difícil encontrar el camino medio.

Alguien que escribe cosas como "el eclecticismo es incompatible con el buen gusto", olvida que el jazz, por naturaleza, es una música ecléctica, y que así lo ha sido desde el principio. El jazz nunca habría nacido sin eclecticismo. El punto básico es éste: como en casi todas las otras formas de arte, la diferencia entre "pureza" y "eclecticismo" es el simple hecho de que la

pureza existió tan atrás en el pasado que solemos olvidar cuán ecléctica fue en su día.

Desde luego, tenemos una actitud distinta hacia el rock en el mundo del jazz actual que a comienzos de los setentas. Cuando la música del rock aún era más creadora, había más músicos de interés, para el mundo del jazz, que hoy. (Ésta no es sólo una opinión subjetiva: Mick Jagger, de los Rolling Stones, un hombre que tiene por qué saber de esto, cree que el rock and roll sólo se ha vuelto "un pasado reciclado".)

El rock es inimaginable sin el jazz (porque el jazz —y la música negra en general— es la fuente principal del rock), pero el jazz sí es imaginable sin el rock. Hay cien veces más músicos de jazz que han influido sobre la escena del rock que músicos de rock que hayan tenido alguna influencia en el escenario del jazz. Desde luego, esta última existe: la actual manera de tocar la guitarra no puede concebirse sin la estrella del rock Jimi Hendrix, ni la manera actual de tocar el contrabajo puede imaginarse sin el contrabajista de rock Larry Graham. Hasta cierto punto, lo mismo parece ser verdad respecto de algunas pautas de batería de la música de jazz-rock y fusión; sin embargo, en último análisis, no proceden del rock, sino del blues y del rhythm and blues, del funk y soul y la música de los *ghettos* negros. Por una parte, no cabe duda de que dentro del ámbito del rock —si se puede aplicar aquí este tipo de categoría—, Frank Zappa ha formado conjuntos más convincentes y artísticamente más exigentes que los de la llamada escena de fusión. Así, Zappa y Hendrix y Graham son el tipo de músicos de rock que deben incluirse en este libro; como, por otra parte, también Johnny Dodds y Jimmie Noone, King Oliver y Jelly Roll Morton.

III

He suprimido el capítulo sobre el jazz europeo: ya no es necesario consignar los músicos europeos a un *ghetto*. Los más importantes de ellos —y *sólo* ésos, los creadores— forman parte del escenario universal de hoy. Esto significa que se les ha incluido en los capítulos correspondientes a sus instrumentos. Sólo se mencionan aquellos europeos (y japoneses) que en opinión de este autor (que, desde luego, es relativa: sólo es *una* opinión entre otras) satisfacen las altas normas de los del jazz norteamericano en que se basa el concepto de este libro. Aun en vista de los grandes avances del jazz europeo y japonés desde los sesentas, no debemos olvidar que los músicos que han abierto caminos y fijado estilos proceden de los Estados Unidos. Y no hay indicaciones de que esto vaya a cambiar en el futuro previsible.

Para este escritor —así como para la mayoría de los no norteamericanos que aman el jazz y escriben acerca de él—, el jazz se ha convertido en una música universal. Es norteamericano y es universal, lo que sólo aparentemente es una contradicción. Hay que tener raíces para ser universal. Mozart y Haydn, Schubert y Strauss, Schönberg y Webern son tan vieneses como se puede ser: y sin embargo son universales.

Así es como he tratado yo de ver el jazz: como norteamericano —por ello, el noventa por ciento de los músicos que aparecen en este libro son norteamericanos— y como universal; por ello, los pocos músicos creadores de Europa y Japón, de Brasil y de Africa que he incluido, aparecen en posiciones iguales.

En realidad, el término "música universal" se aplica

al jazz más que a nada de lo que hoy se toque. (Desde luego, ese término, como se le emplea en este libro, siempre implica un nivel artístico.) Los norteamericanos deben estar más conscientes —y orgullosos— del hecho de que han creado la verdadera música universal del siglo XX.

IV

Se ha planteado esta pregunta: ¿Por qué viene de Alemania este libro acerca del jazz? Para ser enteramente franco, no lo sé. Como muchos alemanes, tengo dificultades con mi país. Pero la pregunta, al menos en los Estados Unidos, no es tanto por qué este libro viene de Alemania, sino, antes bien: ¿Por qué viene de Europa? Y creo que a esta pregunta sí puedo responder.

Tanto como el jazz procede de América, la literatura y la crítica del jazz resultan inimaginables sin Europa. La primera evaluación seria del jazz procedió del director suizo Ernest Ansermet, en 1919. El primer libro sobre jazz fue escrito por un belga, Robert Goffin, en 1932. La primera revista sobre jazz fue publicada por un francés, Hugues Panassié, a finales de los veintes. Y la primera discografía de jazz también fue compilada por un francés, Charles Delaunay, a partir de 1936. En aquel tiempo, el jazz ya era aceptado como forma de arte seria por muchos de los intelectuales de Europa. Grandes artistas europeos, de Hindemith a Stravinski y desde Picasso hasta Matisse, ya habían hablado de jazz y le habían rendido homenaje en sus obras; sin embargo, en su propia patria, el jazz era entonces —y durante cierto tiempo después siguió siendo— considerado como una especie de música de circo. En realidad, ya en 1976, en la enorme conferen-

cia "Los Estados Unidos en el Mundo" (organizada en Washington, como parte de las actividades del bicentenario de la independencia norteamericana), científicos, artistas, escritores e intelectuales de Polonia, Hungría, Francia, Alemania, la India, Tailandia y Japón apoyaron mi tesis de que el jazz es la más importante aportación de los Estados Unidos a la cultura universal. ¡Los norteamericanos que participaban lo negaron categóricamente!

En 1965, cuando John Coltrane ganó su primera encuesta de los críticos en *down beat*, principal encuesta sobre jazz de los críticos más destacados de todo el mundo, le asignaron el primer puesto sesenta y cuatro por ciento de los críticos europeos, pero sólo treinta y dos por ciento de los norteamericanos. En realidad, los europeos habían estado dándole sus votos durante años, pero en la votación habían sido superados por sus colegas norteamericanos. Pocos años después, a finales de los sesentas, los críticos europeos fueron los primeros en señalar que los músicos de la AACM de Chicago, la Association for the Advancement of Creative Musicians, estaban dando pasos decisivos en el ulterior desarrollo de la música. En los Estados Unidos, esta percatación llegó años después. Y sólo a finales de los setentas, diez años después, un número respetable de músicos de la AACM triunfó en las encuestas de los Estados Unidos. Albert Ayler, Cecyl Taylor, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Chick Corea, Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, fueron estrellas en Europa antes de que los medios de información norteamericanos empezaran siquiera a mencionarlos.

La mayor revista de jazz en el mundo no es, como podía esperarse, una publicación norteamericana, sino

japonesa: *Swing Journal,* publicada en Tokio, seguida por *Jazz Forum,* la revista de la Federación Internacional de Jazz, que se publica en Varsovia, Polonia.

Cuando John McLaughlin fue a los Estados Unidos en 1969, dijo: "Sólo hay un lugar donde todo está ocurriendo: Nueva York." Esto ciertamente es verdad. Pero siete años después, el mismo John McLaughlin decidió vivir en París, y ahora dice: "Los norteamericanos todavía no han comprendido que el jazz es un arte. Los europeos lo han comprendido. Para los norteamericanos jazz sólo significa negocio. En los Estados Unidos, la industria de los discos hace de los músicos lo que quiere."

También es un hecho que tres de los más destacados críticos norteamericanos de jazz, Leonard Feather, Dan Morgenstern y Stanley Dance, nacieron en Europa.

V

Algunos críticos —por ejemplo, Barry Tepperman, de Canadá (a quien le debo sugerencias y correcciones)— han indicado que la totalidad del jazz actual se ha vuelto demasiado vasta para caber entre las pastas de un solo libro. Dijo que la debilidad de mi obra consistía en "problemas genéricos", fundados en "la naturaleza de la obra, y no en el autor". Debo aceptar esta opinión.

Los músicos, por otra parte —y observo esto con gratitud— se han mostrado favorablemente inclinados a este libro, desde el comienzo. Los "maestros de música" lo han estado empleando en sus aulas de colegios y universidades: desde Marion Brown en Atlanta hasta Richard Davis en la Universidad de Wisconsin,

y desde Anthony Davis en Yale hasta John Handy en San Francisco.

Los artistas creadores siempre han considerado que la principal función del crítico no consiste en criticar sino en describir la situación y ayudar a comprenderla. Siempre he pensado que éste era mi objetivo principal. En verdad, mi libro está lleno de crítica: literalmente en cientos de casos, desde Mezz Mezzrow hasta Dave Brubeck y hasta Keith Jarrett. Pero creo que tratar de llegar a un juicio crítico personal sobre cada músico mencionado no significaría menos que sobrestimar totalmente la labor del crítico. Mostraría al crítico a la luz bajo la que los músicos (y otros artistas) lo han visto desde que surgió la crítica (de jazz): como maestro de escuela sabelotodo.

La meta de este libro ha sido sólo presentar los hechos de acuerdo con la posición internacionalmente aceptada de la investigación y la crítica del jazz. No ha tratado de las muchas "teorías laterales". Mis propias teorías han quedado plenamente identificadas como tales; esto se aplica en forma especial al fenómeno del swing y a la definición de jazz, así como a algunas ideas sobre la improvisación, el cambio de la producción de sonido hacia el fraseo, el problema de la tensión en el jazz, el desarrollo de los tambores, y a ciertas opiniones acerca del jazz-rock y la música de fusión.

VI

Las varias ediciones de este libro se han publicado en dieciséis idiomas, y en total se ha impreso más de un millón de ejemplares. Era sólo natural que de todas partes me llegaran críticas y sugerencias. Una parte

de ellas se ha abierto paso hasta este libro, de lo cual estoy agradecido. Especialmente quiero dar las gracias a mis traductores, Helmut y Barbara Bredigkeit y —en Japón— Shoichi Yui, así como a Dan Morgenstern en los Estados Unidos, sin el cual no habría existido la edición norteamericana.

Por necesidad, un libro tiene que alimentarse de las obras que le precedieron. Tengo una deuda especial con la Encyclopedia of Jazz, de Leonard Feather (Horizon Press, Nueva York), con *Jazz-Its Evolution and Essence,* de André Hodeir (Grove Press, Nueva York), con las antologías de Nat Shapiro y Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya* y *The Jazz Makers* (ambas, Rinehart & Company, Inc., Nueva York); con *Urban Blues,* de Charles Keil (The University of Chicago Press), y con *The Latin Tinge,* de John Storm Roberts (Oxford University Press). La información que no fue tomada de estas obras, y cuya fuente no se menciona específicamente procede de artículos de las revistas de jazz *down beat* (de los Estados Unidos), *Melody Maker* (la Gran Bretaña), *Jazz Hot* y *Jazz Magazine* (Francia), *Jazz Podium* (Alemania) y *Jazz Forum* (editada en Polonia); y, ante todo, de la fuente que sigue, que es (como debe ser) la más importante para un crítico de jazz: el contacto personal con los músicos.

Es a los músicos a quienes más y ante todo debo gratitud: literalmente por miles de horas de conversaciones, por años de buenas relaciones con muchos, por amistades con algunos y, ante todo, por su música. Es importante para mí terminar este libro con estas palabras de gratitud.

J. E. B.

DISCOGRAFÍA

por Dan Morgenstern

Esta discografía está destinada a emplearse en conjunto con el texto y no pretende ser una enumeración completa de los miles de excelentes discos de jazz que hoy pueden adquirirse. Estoy en deuda con H. Werner Wunderlich, quien preparó la discografía para la edición alemana; en el terreno de los discos europeos, especialmente, muchas de las selecciones reflejan su gusto.

Una discografía destinada al uso práctico no debe depender de absolutos artísticos, sino de lo que se consigue en el mercado en el momento de su preparación; sin embargo, el mercado de discos fonográficos está en constante fluctuación, sobre todo en los Estados Unidos, y así no hay garantía de que un disco que estaba a la venta en el momento de la compilación siga estándolo al tratar de aplicar esta discografía. En ocasiones, álbumes descontinuados pueden encontrarse en tiendas de especialistas, en tiendas de viejo, o reimpresos con distintos títulos y números de catálogo. En años recientes, las tiendas de especialistas de las grandes ciudades han estado importando más y más grabaciones de jazz de Europa y de Japón —donde en cualquier momento se dispone de mucho más material de jazz— y, de acuerdo con esta corriente, un gran consorcio norteamericano de discos con afiliaciones en el extranjero, Polygram, comenzó en 1981 a importar directamente discos prensados, japoneses y europeos.

Es de esperar que continúe esta corriente, pero nadie puede sondear las profundidades de la industria del disco.

Abreviaturas

a	Armónica	sa	Saxofón alto
ba	Batería	sax	Saxofones mixtos
cl	Clarinete	sb	Saxofón barítono
cb	Clarinete bajo	ss	Saxofón soprano
c	Contrabajo	sin	Sintetizador
co	Corneta	st	Saxofón tenor
d	Director	tec	Teclado
fl	Flauta	tb	Trombón
g	Guitarra	vib	Vibráfono
o	Órgano	viol	Violín
p	Piano	voc	Vocal
perc	Percusión	xil	Xilófono

Antologías y colecciones

The Smithsonian Collection of Classic Jazz: Compilada y anotada por Martin Williams, ésta es la mejor antología general del jazz basada en principios históricos y críticos, y probablemente seguirá siéndolo en años venideros. Cubre el periodo 1916-1963, y abarca de Scott Joplin a Cecil Taylor, enfocando las principales figuras (Armstrong, Ellington, Parker y Monk, en particular), pero incluye a una multitud de otros artistas importantes y todos los estilos básicos.

Smithsonian P6 11891 (Álbum de 6 discos de larga duración)

Nota: Los discos del Smithsonian (otros varios se citan en esta discografía) no se venden en tiendas; sólo pueden

conseguirse dirigiéndose a The Smithsonian Collection, 955 L'Enfant Plaza, Suite 21100, Washington, D. C. 20560.

GIANTS OF JAZZ: Producida por Time-Life Records, esta serie de 3 discos de larga duración cuenta con extensas anotaciones, preparada en consulta con importantes autoridades del jazz, y se concentra en las grandes figuras de la época prebebop de la música. Al escribirse esta edición del libro, presenta a Louis Armstrong, Henry "Red" Allen, Sidney Bechet, Bix Beiderbecke, Benny Carter, Duke Ellington, Benny Goodman, Coleman Hawkins, Earl Hines, Johnny Hodges, Billie Holiday, James P. Johnson, Jelly Roll Morton, Red Norvo, Pee Wee Russell, Jack Teagarden, Fats Waller, Teddy Wilson, Lester Young, y guitarristas del jazz; se encuentran en preparación obras de Count Basie, Bunny Berigan, Johnny Dodds, J. C. Higginbotham, Joe Sullivan, Art Tatum, Frank Teschemacher y Ben Webster. Sólo se pueden conseguir pidiéndolos por correo. Escriba a: Reader Information, Time-Life Records, 541 North Fairbanks Court, Chicago, IL 60611.

THE GREATEST JAZZ RECORDINGS OF ALL TIME: Producida por la Franklin Mint Record Society y el Institute of Jazz Studies at Rutgers University, esta colección, que al salir esta edición de nuestro libro estaba en preparación, deberá contar con 100 discos de larga duración, que cubran toda la gama del jazz, desde sus orígenes hasta la actualidad, y será la colección más completa de jazz en discos. También ella sólo se podrá conseguir por correo. Para información, escriba a Franklin Mint Record Society, Franklin Center, PA 19063.

Book-of-the-Month Records: No es necesario pertenecer al célebre club del libro para obtener estos discos, que en su mayor parte son álbumes con compilaciones únicas. Se encuentran disponibles discos de Dave Brubeck y Stan Getz escogidos por los propios artistas, así como una colección que presenta a Benny Goodman, Erroll Garner, Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie con el Dúo Mitchell-Ruff, Fats Waller, jazz tradicional de la marca Commodore, Billie Holiday y *Duke Ellington at Fargo, 1940,* notable grabación *in situ.* Para informes, escriba a Book-of-the-Month Club, Inc., Camp Hill, PA 17012.

Fifty Years of Jazz Guitar: 1921-1971 recordings, incluye a: Lonnie Johnson, Eddie Lang, Charlie Christian, Kenny Burrell, John McLaughlin y muchos otros.

Columbia CG-33566 (2 discos)

Jazz at the Philarmonic: the 1940s: Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Lester Young, Nat Cole, Illinois Jacquet y Buddy Rich se encuentran entre los artistas que presenta esta colección de la famosa serie de conciertos.

Verve UMV 9070/2 (3 discos)

From Spirituals to Swing: Los primerísimos conciertos de John Hammond en Carnegie Hall en 1938-1939, presentan, entre otros, a: Count Basie y su orquesta; el Benny Goodman Sextet con Charlie Christian y Lionel Hampton; Lester Young; los pianistas de boogie-woogie Albert Ammons, Pete Johnson y Meade Lux Lewis; los cantantes Joe Turner, Big Bill Broonzy y

Helen Humes; Sidney Bechet, Tommy Ladnier, James P. Johnson y Buck Clayton.

Vanguard T-47/48 (2 discos)

JAZZ ODYSSEY, vol. 1: THE SOUND OF NEW ORLEANS: Único volumen de esta antología, en tres partes, que hoy se encuentra disponible (Chicago y Harlem están agotados), presenta a una serie de artistas y bandas grabados entre 1917 y 1947, incluyendo a Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bunk Johnson, Sam Morgan y la Original Dixieland Jazz Band.

Columbia CSP JC3L (3 discos)

JAZZ PIANO ANTHOLOGY: Seleccionada por el crítico y pianista francés Henri Renaud, esta excelente antología va desde Eubie Blake hasta Cecil Taylor, con la mayoría de las figuras intermedias.

Columbia PG-32355 (2 discos)

PIANO GIANTS: Aunque incluye a Ellington, Hines, Tatum y Garner, esta bien escogida colección enfoca a los pianistas modernos, entre ellos Bud Powell, Lennie Tristano, Horace Silver, Herbie Hancock y Keith Jarrett.

Prestige 24052 (2 discos)

THE SAXOPHONE: Una vez más, se hace hincapié en los artistas posbebop, pero están incluidos Benny Carter, Hawkins, Hodges, Young y Ben Webster. Entre los demás se encuentran Parker, Coltrane, Eric Dolphy, Archie Shepp y Albert Ayler. Excelente anotación de Robert Palmer.

Impulse 9253 (3 discos)

Swing Street: Enorme colección de música que se oyó (o bien, pudo oírse) en la Calle 52 durante su apogeo: principio de los treintas a mediados de los cuarentas. Hay obras maestras así como obras efímeras, y los ejecutantes incluyen a Basie, Tatum, Waller, Hawkins, Holiday, Gillespie, Eldridge, Bud Freeman, Bobby Hackett, Berigan, Wilson y muchos más.

Columbia CSP JSN-6042 (4 discos)

Nota: Los discos Columbia que van precedidos de "CSP" (incluidos antes, así como en el cuerpo de la discografía) indican la serie Columbia Special Products que, si no la tiene su vendedor, en cambio puede pedirla. También debe notarse que esta discografía ha excluido todo producto de dudosa legalidad (es decir, discos no autorizados, de los que los artistas y poseedores del *copyright* no obtienen regalías).

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1994 en los talleres de
Editorial Presencia Ltda., calle 23 No. 24-20,
Santafé de Bogotá, D.C.
Se tiraron 2.000 ejemplares.